مسيرة الرواية في مصر

«قراءة لنماذج مختارة»

د. حامد أبو أحمد



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٠

الاخــراج الفنى

فاتن رضــــا

تقـــــديم

« **مسيرة الرواية فى مصر** » هذا هو العنـــوان الذى اخترته لهذه السلسلة من القراءات التى تركز على عمل أو عملين أو أكثر لكل كاتب روائى أو تتناول الكاتب فى مجمله ، ومن ثم أضيفت الى العنوان عبارة أخرى هى « **قراءة لنماذج مختارة** » ٠ وهذا ان دل فانما يدل على أن الخطوات التى خطتها الرواية فى مصر ، والمراحل التى قطعتها لم يعد من السهل الالمام بها فى مؤلف نقدى واحد أو عدد من المؤلفات ، بل تحتاج الى جهود كثيرة يخصص كل منها لاتجاه معين أو لمرحلة من مراحـــل التطـور ، أو لظاهرة من الظواهر ، أو لجانب فنى محدد ٠٠ الخ ٠ واذا كنا نفعل ذلك الآن فى مجال الدراسة لكاتب واحد فما بالك بكل هذا العدد من الكتاب ، وكل هذا الكم من الأعمال التى تصدرها المطابع تباعا !! ٠ لهذا فانى لا أرجـــو لهذا الكتـــاب ـ والذى يعد الثـــانى ضمن سلسلة « **مسيرة الرواية فى مصر** » ـ الا أن يكون مجرد تعريف ببعض الكتـاب الروائيين وبعض الأعمال التى انطوت على شىء من الخصوصية ٠ ومن هنا سوف يلاحظ القارىء أن عنوان كل دراسة يشير الى خصوصية محددة فى الرواية المدروسة : فرواية « **الطوق والأسورة** » ليحيى الطاهر عبد الله تأخذ عنوان « تراجيديا الفقر والقهر » لأن هذا هو الموضوع الأساسى فى الرواية ، ورواية « اغتصاب أوراق مجهولة » لعبد الفتاح رزق تنطوى الدراسة الخاصة بها على محاولة لتطبيق مفهوم شـــعرية النص الروائى عليها ، وهو مفهوم يحظى بانتشار واسع الآن فى النصوص الروائيـــة لدرجة جعلت أصحاب التنظيرات يتوسعون فى البحث عما يسمى حاليـا « **تداخل الأجناس الأدبية** » أو كما يقول ادوار الخراط « الكتـــابة عبر النوعية » ٠ وفى رواية « **النظر الى أسفل** » لمحمد جبريل نجد البطل المأزوم المعبر عن أزمة المجتمع ، أما رواية « **النمل الأبيض** » لعبد الوهاب الأسوانى

ففيها رصد للتحولات التى حدثت فى المجتمع ٠٠ الخ ٠ وهكذا تحاول كل دراسة أن ترصد سمة معينة أو تدل على خصوصية ٠ واذا أضفنا هذا الى الهدف الأساسى وهو التعريف بهذا الكاتب أو ذاك فى اطار الفعل الخلاق للرواية العربية الآن نجد أننا بذلك نستهدف القاء الضوء على جنس أدبى يشهد حالة ازدهار لافتة للنظر ٠ ومما لاشك فيه أن الازدهار الروائى حاليا حالة ظاهرة تمر بها الأوساط الأدبية فى كل أنحاء العالم ، بما فى ذلك بعض مناطق العالم العربى التى كان يعتقد أن هذا الجنس الأدبى بالذات لايمكن أن يزدهر فيها لوجود أسـباب كثيرة ـ معظمها يتعلق بالجانب الاجتماعى ـ تحول دون ذلك ٠ ولكن الذى حدث خلال السنوات الأخيرة هو أن الأدباء استطاعوا أن يثبتوا أنه لايمكن لأى عقبة أن تقف ضد التجويد فى أى فن أدبى اذا صدقت النية وتكاثفت الجهود ٠

ومما يدل على أن الفن الروائى صار مطلبا مهما فى الوقت الراهن هو ما شـهدناه ونشـهده يوميا من لجوء بعض الشعراء أو المفكرين أو الأكاديميين الى كتابة الرواية ، مثلما فعل الشاعر السعودى على الدميني صاحب رواية « الغيمة الرصاصية » والأكاديمى المغربى الدكتور ادريس بلمليح فى روايته « خط الفزع » ، والدكتـور طه وادى ، والدكتـور نبيل راغب ، والدكتور عبد البديع عبد الله وغيرهم ٠ وفى هذا الكتاب نجد نموذجين لذلك يتمثلان فى رواية « سيرة الشيخ نور الدين » للدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى ورواية « غرناطة » للدكتورة رضوى عاشور ٠

وأختم هذا التقديم الموجز بالاشارة الى الجزء الموضـوع فى باب « ملحق » ويتضمن دراسة لمذكرات نجيب محفوظ التى أثارت كثيرا من الجدل عند صدورها ، ودراسة أخرى عن العلاقة بين جيل نجيب محفوظ وجيل الستينيات ، وأخرى جاءت تعليقا على حـوار أجرى مع النـاقد الدكتور / حمدى السكوت عنوانها « هل يشهد عقد التسعينيات ازدهار الفن الروائى فى مصر ؟ » ٠ ولاشـك أن هذا الكتاب الذى نقدمه الآن للقارىء ينهض دليـلا على الازدهار الذى يعيشه فن الرواية فى مصر ، بل فى العالم العربى ، والعالم قاطبة ٠

تبقى كلمة أخيرة هى التعريف بالمجلات والصحف التى نشرت بهـا كل الأبحاث التى يضمها هذا الكتاب ٠ والمجلات هى : القاهرة ، والثقافة الجديدة وابداع فى مصر ، ومجلة « العربى » الكويتيـة ٠ أما الصحف فهما صحيفتان فقط : الرياض ، والملحق الأدبى والثقافى لجريدة المدينة المنورة ٠ وجريدة « الرياض » تصـدر منذ سنوات طويلة ملحقا أدبيـا

فريدا يوم الخميس من كل أســـبوع ٠ وهو فـــريد لأنه يخصص للفكر وللثقافة والأدب أربع صفحات كاملة أو خمس تتحمل الدراسات الطويلة المتعمقة ، ويشرف على هذا الملحق شخص مستنير هو الشاعر السعودى سعد الحميدين ٠ واذا كنـا بهذه الكلمة المقتضبة نريد أن نقدم الشكر لمن هم أهل له فاننا نهدف كذلك الى شيء آخر هو الأمل فى أن تحذو بعض الجرائد العربيـــة حذو جريدة الرياض فتخصص للأدب وللثقافة هذه المساحة العريضة التى لا تلغى تحت أى ظرف من الظروف ولأى سبب من الأسباب ٠ ولأن الصحف الآن تحظى بانتشار واسع فانها تتيح للمثقف التفاعل مع جمهور عريض من القراء ، وهو أمر مطلوب حاليا بعد أن طغت أجهزة الاعلام المسموعة والمرئية ، وأصبح الهامش الذى تتحرك فيه القراءة هامشا ضئيلا بكل المقاييس ٠

والله ولى التوفيق

د ٠ حامد ابو احمـــد

يحيى الطاهر عبدالله

الطوق والأسورة

تراجيديا الفقر والقهر



أشهد أني ما قرأت رواية وانفعلت معهـا كل هذه الانفعالات التي حاصرتني وأنا أقرأ رواية « الطوق والأسورة » ليحيى الطاهر عبد الله ٠ وقد تحولـت هذه الانفعالات الى نشوة لا أحس بها عادة الا عندما أقـــرأ أعمالا معينة لكتاب عالميين كبار مثل قصائد جارثيا لوركا ومسرحياته ، و « العجوز والبحر » لهيمنجواى ، « الكولونيل لا يجد من يكاتبـــه » لجابرييل جارثيـا ماركيز ، و « ليـــالى ألف ليلة » لنجيب محفوظ ، و « الحرام » ليوسف ادريس ، وسواهم من الكتاب الذين انصهروا في بوتقة الألم الانسانى وطلعوا الى الناس بابداعات عبقرية خالدة ٠

لقـد وضعتنى رواية يحيى الطـاهر عبد الله فى قلـب هذا الألم الانسانى ، ووجدتنى بصورة تلقائيـة أقارن بين عالمه المضمخ بالموت ، والعذاب ، والأشواق الصاخبة ، والتوحد الوجودى ، والصراع الدفين بين شتى العواطف والانفعالات فى الانسان من حب وتفان وايثار ومودة فى مقابل الحقد والبغضاء والأثرة والطمع وغير ذلك مما يمور به باطن الانسان ويؤدى الى تـــرديه وعذابه ، أقول : وجدتنى أقارن بين هذا العـــالم المضطرب ، شديد الاضطراب الذى يعكس ما فى الانسان من قوة وضعف فى آن ، وبين عالم فيديريكو جارثيا لوركا فى قصائده وأعماله المسرحية أو كاميلو خوسيه ثيلا فى روايته الشهيرة « عائلة باسكوال دوارتى » ٠

ولكن لماذا المقارنة ؟ وهل لابـد أن نعثر على خيوط تجمع بين كاتبنا العربى والشاعر الأسبانى أو بينه وبين القصاص خوسيه ثيلا ؟ ٠ والحق أنى أود أن أنبه منذ البداية أنى لم أسع الى هذه المقارنة ، ولم أستحث الخطى اليها ، وانما وجدتنى فجأة أعيش فى جو واحد يضم هؤلاء المؤلفين الثلاثة ٠ ولهذا لم أكد أنتهى من قراءة الرواية حتى عدت الى قراءة أعمال لوركا ، وراجعت ترجمتى لرواية « عائلة باســكوال دوارتى » ٠ وكلما أمعنت فى القراءة ازداد اقتناعى بأن هؤلاء الكتاب الثلاثة يمتحون من معين واحد ، لأن كلا منهم استطاع أن يدرك الروح السارية فى الكائنات ، وأن يتغلغل فى أعماق النفس الانسانية ، وأن يستوعب ثقـــافة المكان

بكل ما تحوى من واقع وأجواء تاريخية وحضارية وأسطورية وشعبية ، ويمزج كل هذا برؤية نافذة ثاقبة تغوص فى الأعماق ، وتنقب عن الأصول والجذور ، وتضع الماضى والحاضر والمستقبل فى ثلة واحدة يراها الناظر اليها قدرا لا فكاك منه · انها ملحمة الحياة والموت ، الحب والبغض ، المتعة والألم ، الغنى والفقر ، الجمال والقبح ، الحرية والقيد ، وهى ملحمة الانسان الذى يصارع مصيره ، أو يصنع تعاسته بيديه ·

ان رواية يحيى الطاهر عبد الله تعبر أفضل تعبير عن روح المنطقة التى ولد فيها (ولد هذا الكاتب فى قرية الكرنك القريبة من مدينة الأقصر) وهذه المنطقة بحاضرها وماضيها تعكس الروح المصرية بعامة · وسوف نتوقف كثيرا عند هذه النقطة خلال تحليلنا للرواية · فما الذى كان يمثله لوركا بالنسبة لمنطقة الأندلس ؟ · يقول الناقد الاسبانى خوان كابا ييرو : عندما توجد عناصر أسطورية فى شعر لوركا لا يعنى ذلك انها غير موجودة فى بيئته ، وأنه اضطر أن يبحث عنها فى أرض أخرى أو يخترعها ، وانما لأنها موجودة بالفعل هناك بزخمها النابض بالنسبة لكائن يمتلك حاسة أرضية خاصة للفن ، بهذا المفهوم الذى يطلق عليه « وحدة الوجود » · وامتلاكه لهذه الحاسة يمده بالقدرة على أن يطوف شعريا بالأندلس الأسطورية الحالمة السحرية التى تعود الى آلاف السنين · انها الأندلس الرمزية ، الأصلية ، الأصيلة بالمعنى الاشتقاقى للكلمة ، وهى خلاصة اسبانيا كلها بدون ادعاء رومانتيكى ، اسبانيا التى عبر عنها لوركا من خلال تعبيره عن الأندلس فى ديوانيه « قصيدة الغناء الغجرى » و « أغانى الغجر » (1) ·

وبالاضافة الى ذلك نكتشف أيضا ، منذ البداية ، خيطا مشتركا بين يحيى الطاهر ولوركا ، اذ يقول الاهداء الذى تقدم رواية « الطوق والاسورة » : « للشجر المورق العالى ·· وللريح المغنية وللانسان ــ على الأرض ذات الخير ــ فى قوته وفى ضعفه » · وهذا الاهداء يضع أيدينا على عنصر هام من عناصر التجربة الابداعية عند يحيى الطاهر عبد الله وهو « وحدة الوجود » ، ذلك أن الكائنات فى عالمه الابداعى تتراسل بالمفهوم الصوفى للعبارة · ويتضح لنا هذا الجانب أكثر وأكثر كلما تقدمنا فى قراءة الرواية ، اذ نكتشف أن كثيرا من الكائنات الأرضية والنباتية والحيوانية لها دلالات خطيرة فى سياق هذا العمل الفنى · فمشهد القتل الأخير ، على سبيل المثال ، تتداعى له الكائنات غير البشرية

---

(1) انظر مقدمة ديوانى « قصيدة الغناء الغجرى » و « أغانى الغجر » طبعة كاتدرا ، مدريد ، ١٩٨٨ ، ص ٥٠ ·

وتشارك فى الاحساس به على نحو ما نقرأ فى الفقرة التالية « أخرج من بين طيات ثوبه الممزق المنجل القاطعة الحادة الأسنان ، وقبض على لمة الشعر الأسود المعفر المهوش كما يمسك بحزمة برسيم ، وحصد العنق الشامخ فمال البرج وطار الحمام وعوى الذئب على مشهد الدم النافر يغرق الثوب ويجرى على التراب كالحيات ، وحمل الرأس بعيون ما تزال حية تلمع ، وهو يعوى » (الرواية ص ١٤٧) (٢) ٠

أما بالنسبة للوركا فيكفى أن نقرأ أى قصيدة أو أى عمل مسرحى حتى نكتشف أن وحدة الوجود هى العنصر الغالـــب فى كل أعماله ، يقول : على سبيل المثال ، فى قصيدة « أغنية القمر ، القمر » مـن ديـوان « أغانى الغجر » ، وهى مشهد عن مقتل طفل من أطفال الغجر :

جاء القمر عند كور الحداد
بجعبته المليئة بالسنابل
كان الطفل ينظر اليه ، ينظر اليه
وما زال الطفل ينظر اليه
والقمر فى الهواء متأثرا
يحـــرك ذراعيه
ويبدى فى فسق وطهارة
ثدييه من القصدير الصلب ٠٠ الخ

ولهذا ركز النقاد فى أســـبانيا على هذه الظاهرة عند لوركا ٠ يقول : الناقد روفائيل مارتينيث نادال : « ان الحب فى أعمال لوركا » هو الزاوية الرئيسية التى ينطلق منها الشـــاعر ، وهو محـور ومركز شخصيته الانسانية والفنية ٠ وهو واضح ليس فقط فى الشخصيات التى أبدعها لكى تتحرك على المسرح أو تحيا فى القصيدة ، وانما فى حالة التآخى التى يعامل بها الحيوانات التى تغص بها أعماله ، وهو حب يمتد الى الشجر والنبات ، والعشب ، وأى عنصر آخر وحتى الأشياء الجامدة مثل قضــبان السكك الحديدية ، والقفازات ، والنظـــارات ، كل هذه الأشياء تعامل بكل الحب ٠ ان لوركا ينطلق من احساس حقيقى بوحدة الوجـــود (٣) ٠

---

(٢) يحيى الطهر عبد الله ، « الطوق والاسورة » ، سلسلة روايات مختـارة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القـاهرة ، ١٩٧٥ وهذه هى الطبعـة التى سنشـير اليها على امتداد هذه الدراسة ٠

(٣) انظر المقدمة المذكورة ، طبعـة كاتدرا ، ص ٤٩ ٠

تقسيم الرواية

وضع يحيى الطاهر عبد الله تقسيما فريدا لروايته البالغة صفحاتها ١٥١ صفحة • فهى مقسمة الى أربعة عشر قسما وخاتمة • وكل قسم من هذه الأقسام مقسم هو الآخر حسبما يقتضيه النص • فالقســـم الأول مثلا عبارة عن مجموعة عناوين ، وقد يحدث تقسيم داخل العنوان نفسه مثل عنوان « من حكم الليل معلم القرى » المقسم الى ١ ، ٢ ، وعنوان « قلب العذراء فى الصندوق » المقسم الى أ ، ب • وكل عنوان متسق تمام الاتساق مع المضمون الخاص به • وهذه العناوين تنطوى على قيم خاصة تتصل بالكاتب ولا تنسب الا اليه ، من أهمها أنهـــا تنطوى على نزعة تجديدية واضحة سبق اليها واستطاع أن يؤصلها فى هذه الرواية بجدارة واقتدار ، ومنها أنها تضعنا فى جو عربى خالص وتنأى بالرواية العربية عن أن تكون نسخة تقليدية من صور القص الأجنبى ، فالعرب فى أحاديثهم ومروياتهم التاريخية والأدبية كانوا يحتفلون بالعناوين الجانبية ، ومن يقرأ كتاب « الأغانى » أو « الفتوحات المكية » بأجزائهما الضخمة ، أو غيرهما من الكتب التراثية سوف يتحقق من هذه الظاهرة •

والقسم الثانى من هذه الأقسام الأربعة عشرة مختلف تمام الاختلاف عن القســـم الأول ، فهو بدوره مقســـم الى قسمين أولهما تحت عنوان « ما يخافه البشر » والثانى تحت عنوان « على الأحياء واجب نحو أهل الميت » ثم يأتى قسم ثالث بدون ترقيم تحت عنوان « نهر الحياة لا يتوقف عن الجريان » ، وكل قسم من هذه الأقسام الثـلاثة له أيضا تقسيماته الداخلية ، فالقسم الأول مقسم الى أ ، ب ، جـ ، د ، هـ ، و ، والقسم الثانى مقسم الى ستة أقسام صغيرة تحت أرقام عددية ، والقسم الثالث مقسم الى أربعة أقسام صغيرة تحت أرقام عددية أيضا •

ثم ان هناك أقساما بدون تقسيمات داخلية أو عناوين مثل القسم الثالث والقسم التاسع • وهكذا تمضى مع التقسيمات الشكلية فتجد نفسك أمام كاتب ذى روح تجديدية مدهشـــة ، مسيطر تماما على أدواته الفنية واللغوية ، مالك زمام أسلوبه الخاص ، ورؤيته الناضجة للناس والحياة والكون •

وبالرغم من هذا التقسيم الشكلى المتفرع الى تفريعات كثيرة فان خيط الحكاية لم يفلت اطـــلاقا من الكاتب ، ولم يقع فى تجـــريدات أو تعميمات ، ولم يسقط فى مناطق معتمة تضر النص بأكثر مما تفيده ، ولهذا فان عنصر التشويق حاضر منذ أول سطر حتى آخر سطر ، لدرجة أنى كقارىء أتيت على الرواية كلها فى جلسة واحدة ، كنت فيها على سفر ، لم تستغرق أكثر من ساعة ونصف الساعة ، وأحسست خلال هذا الزمن

القصير أني أهيم في عالم تصنعه الكلمات والجمل والمواقف الدرامية الشائكة حتى استغرقني تماما هذا العالم المصنوع وأنساني كل ما يضطرب حولي من بشر وأصوات وانتقالات زمانية ومكانية ٠ ولأن خط الحكاية بارز ومرسوم بدقة واحكام استطاع المؤلف أن يقدم لكل شخصية من شخصيات الرواية ملامحها الخاصة التي تندرج ضمن البناء الكلي للعمل ، على نحو ما سوف نناقش ذلك تفصيلا فيما بعد ٠

تراجيديا الحياة والموت

من أول صفحة في رواية « الطوق والأسورة » ينقل الينا الكاتب الطابع المأسوى للرواية ، اذ نتعرف على مأســاة ثلاث شــخصيات من شخصيات الرواية وهم مصطفى الابن الذى رحل الى السودان ، وهو بعد صبى ، وقد مر عامان تقريبــا ولم تتلق الأسرة أى خبر عنــه ، وأمه « حزينة » (اسمها فى حد ذاته له دلالة خاصة) التى يمضى عقلها مع ابنها هناك فى البلاد البعيدة ، وأذنها اليمنى هنا مع الحمــام الذى يهدل : الملك لله ٠٠ الملك لله ٠ أما عينها اليمنى فقد فقدت النور من عامين وهى بعينها اليسرى ترقب زوجها بخيت البشارى الذى صار بعد العمر الذى مر كالقفة ترفعها من مكان به شمس وتضعها بمكان به ظل ، وفى السطور الأولى من الصفحة التالية مباشرة نتعرف على شخصية أخرى ــ سوف نرى فيما بعد أنها أهم شخصيات الرواية ــ وهى شخصية فهيمة الابنة التى تساعد أمها فى حمل القفة ــ التى بها الوالد ــ من الشمس الى الظل ، ومن الظل الى الشمس ٠

وهذه البداية التراجيدية (وقد اتفقنا على أننا سوف نقيم مقارنات بين يحيى الطاهر ولوركا وثيلا) قاسم مشترك بين مسرحية الزفاف الدامى للوركا ، ورواية عائلة باســكوال دوارتى لخوســيه ثيــلا ، ورواية « الطوق والاسورة » ٠ ففى الصفحة الأولى أيضا من مسرحية لوركا يطلب الخطيب من أمه أن تعطيه السكين ليقطع به العنب فتهمس الأم وهى تبحث عن السكين : « السكين ، السكين ٠٠ لعنة الله على جميع السكاكين وعلى النذل الذى اخترعها » ثم تضيف : « والبنادق ، والمسدسات ، وأصغر سكين ، وحتى الفئوس ، ومذارى البيادر » ٠٠ وهكذا تمضى الأم فى الحديث عن السكين ، وأثرها السيىء فى نفسها لأن زوجها الذى لم تتمتع به الا ثلاث سنوات قصار قتل بسكين وتركها فى هم قاتل وحزن مقيم (٤) ٠

(٤) جارثيا لوركا ، الزفاف الدامى ، الترجمة العربية المنشورة فى سلسلة المسرح العالمى فى الكويت تحت عنوان « العرس الدموى » للدكتور عبد الله العمرانى ، العدد رقم ٨٦ ، أول نوفمبر ١٩٧٦ ، ص ٤٥ ــ ٤٦ ٠

وفى رواية « عائلة باسكوال دوارتى » نقرأ فى الصفحة الأولى أيضا على لسان البطل باسكوال : « أنا يا سيدى لست سيئا ، بالرغم من أننى لا تنقصنى الأسباب لكى أكون كذلك ، فكلنا نحن البشر الفانين نأتى من أرومة واحدة عندما نولد ، ومع ذلك عندما نبدأ فى النمو يحلو للقدر أن يفرق بيننا وكأننا من الشمع ويوجه مصائرنا فى طرق متشعبة تؤدى الى نهاية واحدة وهى الموت ، ثمة أناس يطلب منهم أن يمشـــوا فى طريق الأزهار ، وأناس يؤمرون بالمضى فى طريق الحرشف والصبار ، فهؤلاء يتمتعون بالنظرة الهادئة ، وهم فى أريج سعادتهم يبتسمون ابتســـامة البرىء ، وأولئك يغالبون شمس البطحاء الحارقة ويقطبون الجبين مثـل الوحوش دفاعا عن النفس (٥) ٠

ويتضح من هذه البداية التراجيدية فى كل من هذه الأعمـال الثلاثة أن هناك حلقة قدرية صارمة تحكم حصارها حول الشخصيات وأن الفكاك من أسر هذه الحلقة أمر فى غاية الصعوبة ، ولهذا تتنامى الأحداث فى شكل متصاعد يؤدى الى سقوط بطل رواية ثيلا فى حمأة الجريمة والقتل حتى تكون جريمته الأخيرة هى قتل أمه نفسها ٠ وتنتهى مسرحية لوركا بمشهد قتل مروع يقلب الفرح الى مأساة دامية ، وبذلك تتكامل حلقة السكين المفزعة ، وتترابط البداية مع النهاية ٠

وفى رواية « الطوق والاسورة » تبلغ المأساة ذروتها فى القسم الأخير (الرابع عشر) الذى يأتى تحت عنوان « كل الخيوط تتشابك » عندما يقول لنا الكاتب (ص ١٤٣) ان حزينة لا ترى الا السواد يغطى كل شىء ، وان نبوية (بنت فهيمة) التى حملت سفاحا تخفى بطنها المنتفخة عن عين جدتها الكليلة بالثوب الواسع ، وتتوجع بالأنات المكتومة لأن الصرخات العالية قد تسمعها الجدة ٠ ثم تتلاحق الأحداث فى سرعة فيعلم مصطفى بالخبر المزعج فيجرجر نبوية ويشبعها رفسا بقدميه حتى يحفر حفرة ويلقى فيها نبوية ويهيل عليها التراب حتى العنق ثم يتركها هكذا بلا طعام ولا ماء حتى تموت أو تبوح بمن فعل ٠ وتبلغ المأساة أقصى ذراها عندما يأتى السعدى ابن عمة نبوية ، والذى كان يكن فى نفسه حبا لها ، فيدخل عليها وهى على هذا الحال ويحصد عنقها ثم يحمـــل الرأس المقطوعة الى مصطفى ، الذى لا يتحمل قسوة الموقف فيصاب بالشلل ٠ ويختم الكاتب المأساة بمشهدين فى غاية التأثير أولهما يقول :

---

(٥) كاميلو خوســيه ثيلا ، عائلة باسكوال دوارتى ، ترجمة كاتب هذه السطور ـ روايات الهلال ، نوفمبر ١٩٨٩ ، ص ٣٣ ٠

« الدمع جف فى المحجرين ، والضوء انطفأ فى العينين منذ زمان ، وها أنت حزينة بعد مرور الزمان مع الابن المقعد داخل المكان ، رحل الزوج ، ورحلت البنت ، وهلكت بنت البنت ، وحولك المشفقون والحدادة الشامتة ، ولا ضـــوء ولا نار بموقد ، وما الحاجـة للنـــار والموقد !؟ » (ص ١٥١) ٠

أما المشهد الأخير فيقول : « ولى الليـــل بالنجوم ، وجاء النهـار بالشمس ، وأطل الأرنب الذكر الكبير الخائف من باب بيت بخيت البشارى المفتوح ، ثم نط للخارج وتبعته الأرانب الكبيرة والصغيرة تسعى للحشائش تحت كرم النخيل غير المسور ، الذى يملكه الشيخ الفاضل والواقع خلف بيته » ٠ وهذا يعنى أن الأرانب هى وحدها التى استطاعت أن تكسر حلقة هذا الحصار العنيف سواء بمفهومه القدرى أو بمفهوم حصار التقاليد التى تعمى وتصـــم ٠

وتكتمل لوحة المأساة بمشاهد الأحلام البريئة المجهضة ٠ ففهيمة فى بداية الرواية كانت تأتى الى أشيائها الجميلة المخزونة فى صـــندوقها الخشبى المحلى بصورة الزناتى خليفة والهلالى سلامة وكليب وجساس والبسوس المولولة وتقول : « عريس قادم على حصانه ٠٠ عريسى الراكب فوق سرجه ٠٠ عريسى يطرق بابنا وأنا التى ستفتح الباب ٠٠ ان لم يكن اليوم فغدا وتلك مشيئة الله ٠٠ يا فرحتى حتى لو جاء غنيا ٠٠ ولو جاء فقيرا فهذا نصيبى ٠٠ الغنية للغنى والفقيرة للفقير ، ولكنى مليحة ، فهل ترانى عيونك أيها الغنى مليحة » (الرواية ص ١٨) ولكن فهيمة عندما تزوجت كان نصيبها زوج (الحداد الجبالى) عاجز جنسيا ومصاب بعقد نفسية نتيجة لهذا العجز ، انتهت به الى طلاقها وهى حامل فى شهرها الرابع بعد أن شك فى سلوكها ثم تلد فهيمة نبـــوية وتموت بعد فترة قصيرة ولما تحصل على أى قدر من السعادة أو تحقيق الأحـلام ، عنـــدما حدثت ألفة بينها وبين الشخص الذى جاءهما من الشـــام (عبد الحكم ابن تفيده) يحمل هدية من أخيهـا مصطفى لم يتحقق أيضـــا الأمل فى الزواج مرة ثانية وتعويض ما فات ٠

وقد تكرر مشهد الحلم عند نبوية بنت فهيمة ، فى آخر الرواية ، عندما جلست تتحسر على حالها وتقول لنفسها : « سأظل هنا بهذا البيت حتى يأتى رجل يوافق عليه خالى وجدتى فيأخذنى لبيت أمه ٠ أما هو فلن يتقدم لخطبتى أبدا ، هو السماء وأنا الأرض ولن تنطبق السماء على الأرض الا اذا قامت القيامة ، سأظل فى مكانى هذا بحسرتى ٠٠ الخ » (الرواية ص ١٤٠) ٠ ولكن هذا الحلم البرىء يجهض أيضا وتموت نبوية على النحو

المأسوى الذى شرحناه من قبل · وهى فى هذا المشهد الانسانى الرائع تبدو أسيرة مجموعة من القيود التى تحيط بها من كل جانب : القدر الذى يترصدها ، وقيد التقاليد التى يمثلها خالها وجدتها ، والقيد الطبقى الرهيب ، اذ كيف يحق لها أن تحلم بانسان مقدار المسافة بينها وبينه هو مقدار ما بين الأرض والسماء ·

وهذه الأحلام المجهضة هى أيضا التى تكتمل بها لوحة المأساة فى مسرحية لوركا ، وفى رواية خوسيه ثيلا · ففى آخر مسرحية « الزفاف الدامى » نلتقى بشخصيات الحطابين الثلاثة وكل منهم يرجو من الموت ألا يجهض أحلام الحبيبين فى ليلة الزفاف :

الحطاب الأول : آه ، أيها الموت الفريد ·· !

موت الأوراق الجافة

الحطاب الثالث : لا تغط العرس بالزهور !

الحطاب الثانى : آه ، أيها الموت الكئيب !

أترك الغصن الأخضر للحبيب

الحطاب الأول : آه ، أيها الموت السيىء !

أترك الفتن الأخضر للحب ! (٦)

أما باسكوال دوارتى فقد كانت تحاصره حلقة جهنمية من الأحلام المجهضة ، فاذا تصرف على نحو طيب وكوفىء على ذلك بالخروج من السجن كان هذا الخروج بالنسبة له شرا مستطيرا · لقد قالوا له : « لقد وفيت يا باسكوال · عد الى الكفاح ، عد الى الحياة ، عد لتتحمل الجميع ، ولتتحدث مع الجميع ، ولتحتك مرة أخرى بالجميع » ولكنه يعلق على ذلك بقوله : « من حيث أرادوا أن يقدموا الى معروفا أغرقونى الى الأبد ، لأنهم فتحوا لى الأبواب ، تركونى بدون دفاع أمام الشرور » (الرواية ص ١٣٩) ، بل ان أدنى أحلامه يكون نصيبها الاحباط كذلك · يقول : « عندما خرجت (أى من السجن) وجدت الحقول حزينة جدا ، أكثر حزنا مما كنت أتصور · كنت أتصورها خـــلال الأفكار التى تطوف بذهنى وأنا سجين خضراء ناضرة مثل المروج ، خصبة وجميلة مثل حقول القمح ، والفلاحون يعملون فيها بجد ، يكدحون فيها بفرح من طلوع الشمس الى غروبها ، وهم يغنون وقربة النبيذ فى جانب ، والرأس خالية من الأفكار

---

(٦) جارثيا لوركا ، المصدر السابق ، ص ١١٩ ·

السوداء ، لكنى وجدتها عند خروجى قاحلة ذابلة مثل المقابر ، خالية من الناس » (الرواية ص ١٤٠) · وهكذا نقرأ كاميلو خوسيه ثيلا فنجد أن حياة باسكوال كلها سلسلة متوالية من الأحـــلام المجهضة والآمال المحطمة ·

ويبلغ الحس التراجيدى عند يحيى الطاهر عبد الله درجـة عالية من الرفاهة تتجسد فى مشاهد فنية بالغة الجودة والاتقان ، تساعد على تعميق المأساة والباسها ثوبا انسانيا رفيع المستوى ، نجد ذلك فى طريقة تصويره للشخصيات ، وفى اللغـــة المستخدمة ، والتقنيات المتشابكة ، والعادات والطقوس والعقائد ، مما سوف نتناوله بالتفصيل فيما بعد · بل ان الكاتب يلتقط أحيانا بعض المشاهد الصغيرة ذات الدلالة العميقة فى هذا الصدد مثل مشهد مقابلة الأم حزينة لامرأة من نساء القرية فى السوق ، هى أمينة وعودتهما معا ، وقد اشتبكتا فى حوار أليف ، نقـرأ خلاله هذه الفقرة : « قالت أمينة ــ رغبة فى المرح ، ولكى يقصر المشوار ، وحتى تتجنب الحديث عن طلاق فهيمة من الحداد ، ولتطرد صورة المتسول المقطوع الساقين بالســوق : احمدى الله ·· أن تكون بنتك راغبــة فى العنب هذا أهون من أن تكون راغبة فى البطيخ » (الرواية ص ٥٥) · وانظر كيف أدخل صورة المتسول المقطوع الساقين فى حديث عابر كهذا بين حزينة ، احدى الشخصيات الرئيســـية فى الرواية ، وأمينـة وهى شخصية ثانوية لم تظهر الا فى هذا الموضع ·

الشخصـــيات

تتمثل الشخصيات الرئيسية فى الرواية فى أفراد أسرة فقيرة من قرية الكرنك هم : البشارى رب الأسرة ، وقد سبق أن تعرفنا على بعض ملامحه حيث وجدناه عاجزا تنقله زوجته وابنته من الشمس الى الظل ومن الظل الى الشمس · ونحن نراه بعد ذلك (ص ٨) فى حديث يقظة يبكى على حاله ويتالم من أوجاعه وينعى غربة ولده الموجـــود بالسودان ويستمر وضعه هكذا حتى يموت (ص ٢٦) وبعد رحيله يقص علينا الكاتب الوضع كالآتى : « فهيمة فى مواجهة حزينة ، وحزينة فى مواجهة فهيمة ، ها هما وحيدتان · عائلهما الرجل فى بلاد الناس البعيدة ، وها هما ــ البنت والأم ــ فى مواجهة عالم الناس وحيدتان » (ص ٣٢) وبهذا ينتهى دور بخيت البشارى فى مرحلة متقدمة من الرواية ·

وهناك شخصية « حزينة » زوجة البشارى وأم مصطفى وفهيمة ، وهى امرأة صبورة مكافحة تمثل المرأة الريفية المصرية خير تمثيل · فهى وابنتها تحملان البشارى وهو قعيد القفة ، « لكنه ــ على أية حال ــ رجلها

في العلال ووالد مصطفى وفهيمة » • وكما رأينا من قبل فان هذه المرأة المكافحة هي التي شهدت نهاية الأحداث المأساوية • واذا كانت الرواية قد بدأت وهي تتحمل تبعات زوج مقعد ، فان الرواية قد انتهت وهي تتحمل تبعات ابن مقعد ، لكنها في هذه المرحلة الأخيرة مهدودة القوى ، مضعضعة البنيان ، مجهضة الآمال ، والضوء قد انطفأ من عينيها منذ زمان • لقد ظلت تحلم بعودة مصطفى وزواج فهيمة ، فلم تسعدها فهيمة بالزواج ، ولم تلبث أن توفيت وتركت لها ابنة هي نبوية تقوم على رعايتها ، وعندما عاد مصطفى وبدأت الحياة تدب بنشاط في بيت البشارى تلاحقت أحداث حمل نبوية من الحرام ثم حبسها في حفرة وموتها على النحو الذى فصلناه من قبل • ولهذا كانت حزينة تنظر فلا تجد الا سوادا •

والشخصية الثالثة هي شخصية مصطفى الابن ، الذى رحل الى السودان وهو صبى كما أسلفنا ، ولم يصل منه جواب الى والديه الا بعد حوالى عامين من رحيله • ويوضح لنا الكاتب ــ في عودته على طريقة الفلاش باك ــ علاقة الصبى مصطفى بأخته فهيمة الصبية أيضا ، فيقول : « هي بنت الأم والأب ، وهو شقيقها ، وهي تحبه ، وهو باليقين يبادلها الحب • في المرات الأولى كانت تبكى ، بمرور الوقت كانت تتعمد الفعل المعوج ليضربها ، فتتصنع البكاء وتشتمه ، هكذا تشتعل ناره وتحمى فيضرب بعنف » (الرواية ص ٩) • كانت فهيمة تعجب بما يأتيه أخوها الصبى من أفعال شيطانية عندما يستغفل الحارس بالليل ويطلع نخلة جبانة النصارى ، وعندما يسبح في الترعة مع الأولاد دون علم والده وأمه • وقد انطبعت في ذاكرتها واقعة حدثت له عندما خلع ملابسه وصار عاريا كما ولدته أمه ، وأخذت هي تتبعه لكن خفية ، فقد خرج للخلاء وقضى حاجته ورجع للدار ، وكان للبول المختلط بالتراب الجاف رائحة ثمرة جميز عطنة • وحين تتذكر فهيمة مصطفى ــ بعد أن سافر الى السودان ــ تنتشر في الجو رائحة ثمرة الجميز الأخضر العطن » (الرواية ص ١٠) •

ان هذا المشهد بالاضافة الى تصويره لبراءة الأطفال في الريف ، ينقل الينا صورة حية لما يدور في القرى والأحياء الفقيرة ، حيث تنتعش في ذاكرة الأطفال وقائع معينة مستقاة من واقع حياتهم المضطربة •

ونمضى مع شخصية مصطفى فنجده قد غادر السودان الى الشام كى يعمل هناك مع الجيش الانجليزى ، وقد تزوج من امرأة شامية ثم طلقها بعد أن اكتشف خيانتها له • وطوال فترة وجوده في الخارج كانت رسائله تصل الى أمه حزينة وأخته فهيمة ، وكانتا أيضا تبعثان اليه تستشيرانه فيما يعن لهما من أمور باعتباره رجل البيت الغائب • وبعد

نكبة ١٩٤٨ نجد مصطفى فى صفوف المجاهدين ضد الانجليز (انظر صفحة ١٠٤ وما بعدها) ، وعندما عاد بعد ذلك الى القرية وكافأته حكومة الوفد ، على جهاده ، بمنحه عمل فراش لم يستلم العمل لأنه كان يريد أن يصير حرا ولا يعمل تحت امرة مخلوق (ص ١٢٦) وقد قال مصطفى لأمه وهو يحدثها فى هذا الشأن : « لن أعمل تحت أمر مخلوق ٠٠ نعم ٠٠ لقد تعبت وقاسيت يا والدتى الكثير فى غربتى من أوامر المخاليق ٠٠ الأمر مر الطعم ٠٠ ومن اليوم سأكون حر نفسى ٠٠ أنت لا تعرفين بشاعة حكم الآدمى الحاكم على الآدمى المحكوم ٠٠ لا تخافى ٠٠ سألتقط رزقى من الطرقات كالأنبياء والطير » (ص ١٢٦) ٠ وبالفعل فقد بنى لنفسه خصا فى مكان آهل بالمارة يصنع فيه الشاى والقهوة للشاربين ويقدم لهم الباذنجان ٠٠الخ (ص ١٣٠) ومضت الأمور على هذا النحو الى أن حدث لنبوية ما حدث فانقلبت حياته رأسا على عقب وصار مشلولا قعيد البيت تمثل حيـــاته الباقية فى حد ذاتها مأساة حقيقية من مآسى الطبقات الفقيرة المطحونة ٠

وشخصية مصطفى تعكس ، بالاضافة الى ما سبق ، أبعادا أخرى من أهمها نموذج شخصية الانسان الصعيدى المحافظ على التقاليد ، الحريص على عرضه حرصه على حياته ، المتمسك بكرامته حتى ولو تطلب ذلك أن يواجه رئيسه فى العمل أو يفقد شغله ٠ وقد عرض لنا المؤلف فى السطور الأخيرة من الرواية بقية ملامح هذه الشخصية عندما قدم على لسانه خطبة بليغة قالهـا عندما حمل اليه الرجل رأس نبوية وكأنهم يعيرونه بذلك ويشككون فى رجولته ، فشرح لهم من هو ، وماذا فعل فى السودان ، وفى الشام ، وأثناء ذلك حكى وقائع عن غيره وعن نفسه تدل على أنه لا يستطيع أحد مهما كانت سطوته وقوته أن يتحكم فى فرج المرأة ٠ وهذه الاشارة يتضح فيها تأثر الكاتب بمضمون رواية « ألف ليلة وليلة » فيما يتعلق بالنساء ووقوعهن فى الخطيئة رغم احكام الحصار حولهن ٠ ولكن مصطفى الذى قال هذا الكلام لا يستطيع أن يواجه نفسه بعد ذلك أو يواجه نظرات الناس اليه فيسقط ضحية الشرف ، ويصير مقعدا هالكا متهالكا تنظر اليه حزينة البائسة فى هلع واشفاق ٠

ولعل شـخصية فهيمة هى أهم شـــخصيات الرواية لأمرين : أولا : لأنها هى الشخصية الحاضرة فى معمعة الأحداث منذ البداية ، وثانيـا : لأنها عندما تموت (ص ٨٠) يصبح لها امتداد آخر لا يقل عنها أهمية ودرامية ومأساوية متمثل فى شخصية بنتها نبوية التى تمد الخيط حتى النهاية ، وثالثا : لأن حبكة الرواية تدور حول هذا المحور المأسوى ٠

ونحن نطالع شخصية فهيمة فى البداية ـ كما ذكرنا ـ وهى تعاون أمها فى حمل القفة التى ينقل فيها أبوها من الظل الى الشمس ومن الشمس الى الظل ثم نرى علاقتها أيام الصبا بأخيها ، وهى علاقة طفولية بريئة لكنها تكاد تبلغ حد العشق ، ثم نراها وهى تحلم بالزواج (ص ١٨) ثم زواجها من الحداد الجبالى الذى اتضح أنه كان غير قادر على المعاشرة الجنسية ، ثم نجدها تبحث مع أمها عن الخلف بوسائل مختلطة بعادات وطقوس معينة ثم تحمل ويشك زوجها فى هذا الحمل فيطلقها ، وبعد ذلك تلد نبوية • وهى أثناء زواجها من الحداد تعانى من غيرة أخته الحدادة ، وبعد طلاقها منه وموته تحاول الحدادة أن تحجب الميراث عن بنتها نبوية • وكان الحداد والمرأة التى تزوجها بعد فهيمة وهى بنت الصياد قد ماتا محترقين ، وقيل ان احتراقهما ذهب بسر ابن الحداد ، فلعله انتحر بعد أن فشل أيضا مع المرأة الجديدة • وتموت فهيمة ، وتكبر نبوية ، وتقوم بين الصبية وبين ابن الشيخ الفاضل وهو رجل موسر من أهل القرية علاقة طفولية بريئة حتى ليحسبهما الناس شقيقين ثم تبدأ الأحلام تلعب بخيال نبوية على نحو ما كان يحدث مع أمها ولكن أنى لهؤلاء الناس المطحونين أن تتحقق أحلامهم ، فان ما يفصل بينها وبين ابن الشيخ الفاضل مقدار ما يفصل بين السماء والأرض كما ذكرنا من قبل ، ثم تتلاحق الأحداث المأساوية الأخيرة التى انتهت بمقتل نبوية على نحو ما فصلنا آنفا •

ونحن من خلال تتبعنا لشخصية نبوية والشخصيات المرتبطة بها نعثر على بعض المشاهد ذات الدلالات الهامة • من ذلك المشهد الذى يحكى فيه الصبى ابن الشيخ الفاضل لنبوية عن قرية الكرنك القديم وكيف كانت قديما هى والأقصر مملكة مصر والعالم • كان اسمها طيبة ، وكان للمعبد سور كبير غير متهدم له بوابات وبه كانت تقام الصلوات •• الخ ويضيف بأن المصريين القدماء لم يكفروا بالله كما يظن الأهالى اليوم ، بل هم أول ناس عرفوا الله وحنطوا الجسد بسر لم يعرفه البشر بعد ولن يعرفه الدود مهما حاول (الرواية ص ٩١) • وهذا المشهد ـ كما نلاحظ ـ يقدم لنا فكرة موجزة عن المنطقة التى تدور فيها أحداث الرواية ، ويضع يد القارىء على مسألة هامة تتعلق بديانة المصريين القدماء ، ويقدم نوعا من المقارنة الايحائية بين ماض عريق وحاضر متدهور أليم ، ثم انه يضيف الى الرواية بعدا آخر هو هذا الجو التاريخى الأثرى النابض بالحياة •

وثمة مشهد آخر ذو دلالة قدرية هو مشهد نبوية الصبية مع ابن الشيخ الفاضل وهما يجريان خلف الأرانب • وتترصد نبوية للأرنب حتى يخرج من جحره ثم ترمى نفسها بكل جسمها على الأرض وتطبق عليه بيديها وتمسكه فيموت فى يدها • وتقول نبوية : « ما مسكت أبدا

بأرنب حى ٠٠ دائما يموت بين يدى ٠٠ وأنا لا أبغى غير تمرير الراحتين على الفرو الناعم ٠ ونجد ابن الشيخ الفاضل فى هذا الموقف يستدعى بخياله صـورة أمه المتوفاة (ص ٩٤ ـ ٩٥) فهذه المشاهد ـ كما نرى تساعد على تعميق المفهوم المأسوى للحياة ، وتقدم اشارات تحمل النبوءة للأحداث التى سوف تجرى بعد ذلك ٠

وبالطبع فان هناك عددا من الشخصيات الثانوية ، لكنها مرتبطـة على نحو ما بهذه الشخصيات الأربع الرئيسية ، وتندرج فى سياق البناء الكلى للرواية ٠

عبدالفتاح رزق

شعرية النص الروائى

تطبيق على رواية «اغتصاب أوراق مجهولة»

يقول حازم القرطاجنى فى كتابه « منهاج البلغاء » : « ان القول فى شىء يصير مقبولا عند السامع فى الابداع فى محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا اليه ، أو نفورا عنه بابداع الصنعة فى اللفظ واجادة هيأته ومناسبته لما وضع بازائه » ، ويعلق الدكتور عبد الله الغذامى على ذلك فى كتابه « الخطيئة والتكفير » (ص ١٦) فيقول : يركز القرطاجنى على أن اللغة هى لب التجربة الأدبية ، وهى حقيقتها ، وعلى أن الابداع يكمن فى توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار واجادة التأليف ، وهى عناصر المدرسة البنيوية » ٠ وهكذا نرى أن القرطاجنى ، بشهادة ناقد بنيوى معاصر ، قد سبق الى اكتشاف مسألة توظيف اللغة توظيفا جماليا ٠ ولا شك أن القرطاجنى كان يمثل حلقة ضمن حلقات تتابعت فى هذا المضمار فى تراثنا النقدى القديم ، من الجاحظ الى عبد القاهر الجرجانى ٠ ولا شك أيضا أن التركيز على اللغة كان وما زال من القضايا المهمة التى دار حولها السباق بين الأدباء والنقاد ٠ فاذا كان القرن العشرون الميلادى قد شهد تركيزا قويا من جانب النقاد وعلماء اللغة على قضية اللفظ بدءا من المدرسة الشكلية الروسية فى بداية القرن الى أحدث التيارات البنيوية فى الثمانينيات ، فان النصف الثانى من القرن التاسع عشر قد شهد ظهور الحركة الشعرية المسماة بالبرناسية ، ثم الحركة الرمزية وهما مذهبان ركزا على اللغة وموسيقى العبارة بصفة خاصة ، لدرجة أن خاصية تراسل الحواس فى الحركة الرمزية ما هى الا محاولة لنقل اللغة من مستوى الحقيقة الى مستوى المجاز ٠ ثم أن الحركات الادبية سواء كانت شعرية أو روائية قد تتابعت بصورة سريعة خلال النصف الأول من القرن العشرين ، فظهرت الحركات الطليعية من دادية ومستقبلية وما ورائية وسواها وبرز ما يسمى بالشعر الصافى فى العشرينيات ، ثم كانت الحركات المتطرفة فى توظيف اللغة توظيفا جماليا مثل السيريالية فى الشعر ، وفى الرواية ، وتيار الوعى ، والروايه الجديدة وغير ذلك من مذاهب وتيارات ٠ وأنا أعتقد أن هذه المذاهب والتيارات الأدبية كانت لازمة لكى يأتى ناقد بعد ذلك مثل رولان بارت ،

ويعلن فى كتابه « درجة الصفر فى الكتابة » أن الأسلوب ليس سوى الاستعارة ، وآخر مثل رومان جاكوبسون يركز على شعرية النص الأدبى . وثالث مثل ميخائيل باختين يكتب عن « شعرية دستويفسكى » وهلم جرا .

ومن الملاحظ أن ابداع اللغة بوصفه هدفا فى حد ذاته أصبح يمثل هما مشتركا لدى كل أدباء العالم حاليا ، بما فى ذلك الأدباء العرب : نرى ذلك فى كثير مما يصدر من دواوين شعرية أو روايات أو قصص قصيرة ، بل ان بعض الأدباء من كتاب القصة القصيرة صاروا يطلقون على مجموعاتهم اسم الديوان مثلما فعل عبد الحكيم قاسم فى مجموعة صدرت بعد وفاته ، على ما أذكر . وهناك كتاب قصة قصيرة تخصصوا فى كتابة القصة / القصيدة ، مثل رمسيس يونان ، وهناك عدد كبير من الكتاب الآن ينهجون هذا النهج ، حتى لقد صار مصطلح القصة / القصيدة من المصطلحات الشائعة حاليا فى مجال النقد . وهكذا تتداخل الأنواع الأدبية ، وتزول الفواصل الصارمة بينها ، فالنثر يحمل صفه الشعر ، والشعر يقترب من طبيعة النثر ، وتظهر مصطلحات الشعر المنثور ، ثم قصيدة النثر ، وتتداخل الرواية والقصة القصيرة مع منطقة الشعر ، حتى ليقول كاتب كبير هو جابرييل جارثيا ماركيز : « ان أفضل قصة هى ما كانت تعبيرا شعريا عن الواقع » . ويقول عبد الله الغذامى عن نموذج الخطيئة والتكفير عند حمزة شحاته (ص ١١٤) : « وفى سبيل هذا النموذج أسقطنا الحدود بين ما هو شعر وما هو نثر ، فتساوى العمل الأدبى على أنه أدب ابداعى راق ، والعبرة هنا بالشاعرية ، لا بالشعر أو النثر . والشاعرية هى غاية الابداع اللغوى . واذا ما وجدناها فهى أيضا غاية الابداع القرائى » . ومن الجدير بالذكر أن الغذامى يفضل مصطلح الشاعرية على مصطلح الشعرية ، ولكن هذه قضية أخرى ليس مجال بحثها الآن .

على ضوء هذا التقديم الموجز نأتى الى رواية عبد الفتاح رزق « اغتصاب أوراق مجهولة » ، وهى آخر رواية ظهرت له ، وقد صدرت ضمن سلسلة « كتاب اليوم » فى القاهرة ، العدد ٣٣٦ لسنة ١٩٩٢ . وهى تعد روايته السابعة ، ضمن أعماله الروائية التى من بينها « حديقة زهران » و « الوليمة » و « يا مولاى كما خلقتنى » ، و « قطة فى سوق السمك » . ولعبد الفتاح رزق عشر مجموعات قصصية ، وثلاثة كتب من أدب الرحلات .

وقد شدنى الى رواية « اغتصاب أوراق مجهولة » ما وجدته فيها من ابداع فى اللغة ، ومن ثم رأيت أنها نموذج طيب لمسألة توظيف اللغة

توظيفا جماليا فى نص روائى ، ثم انها تعد أيضا بمثابة نموذج رائع لهذا الاتجاه الذى قلنا انه صار منتشرا وشائعا من الكتابات الأدبية هذه الأيام وهو ما أطلقنا عليه شعرية (أو شاعرية) النص الروائى · وسوف نرى أن عبد الفتاح رزق فى هذه الرواية قد عرف كيف يوظف كل المعطيات الجمالية التى عرفت فى مجال فن الرواية ، وكان لها دور كبير فى تقريب هذا الفن من منطقة الشعر · ومن ثم فان أهم جانب ننطلق منه فى تحليل هذه الرواية هو جانب اللغة والأسلوب والتقنية ، أو ما نطلق عليه شعرية النص ، وذلك لأن اللغة والأسلوب فى هذه الرواية عنصر مهم من عناصر تقنيتها وبنائها الفنى ·

شعرية النص

تتنوع الأساليب الشعرية فى هذا النص الروائى ، بدءا من اللغة فى مستواها المجازى ، وهى أدنى درجات الشعرية لأنها يمكن أن تتحقق فى أى نص عادى لا يحمل من الشاعرية الا بعضا من الصور المجازية التى تحقق للأسلوب نوعا من الطرافة والجزالة والقوة · ولكن الشاعرية فى نص عبد الفتاح رزق الذى معنا أعمق بكثير من هذا المستوى المجازى العادى ، فهى تتمثل فى أشياء كثيرة ، من بينها أسلوب السرد ، والانتقالات الأسلوبية ، وازدواجية الراوى ، والتأملات ، واجراء اللغة على لسان كائنات غير بشرية ، وتحويل لغة المخاطب الى مونولوج ، واستخدام تيار الوعى ، وتحطيم الزمان ، وغير ذلك من وسائل واجراءات سوف نفصلها فى النقاط التالية :

ـ اللغة فى مستواها البلاغى :

يقدم لنا عبد الفتاح رزق فى هذه الرواية لغة قوية ، تقترب فى كثير من الأحيان من اللغة التصويرية الشعرية ، مثال ذلك ما نقرأه فى صفحة ٨٤ على لسان نوال بطلة الرواية « ها هى ذى السفن تروح وتجىء ·· فى البداية تبدو عملاقة كالجبل ·· وفى النهاية تصبح نقطة صغيرة يبتلعها الأفق ·· أرى نفسى فى كل سفينة ·· وأحمل فى حقيبتى باستمرار حبوب مقاومة دوار البحر » · ولو حللنا هذه الجمل بالأدوات البلاغية المعروفة لوجدناها تشتمل على استعارات تصريحية ومكنية ، وتشبيهات بليغة · ونقرأ فى صفحة ١٢١ (وهذه مجرد أمثلة) من مذكرات عباس أحد شخصيات الرواية « جلست على أحد المقاعد الرخامية أتطلع الى الموج الذى ينكسر على الرمال فى صحوة لا تنتهى أبدا ·· والى الظلام الذى لا يبدده الا بقع ضوء فى الأفق البعيد معلنة عن قوارب الصيد

الصغيرة » ٠ والحق أن عبد الفتاح رزق يبدو طوال الرواية ، التى تقع فى حوالى ١٤٠ صفحة ، حريصا على أن يقدم للقارىء لغة تخلو من الضعف والتهافت ٠ بل ان هذه اللغة تصل الى درجة عالية من الشفافية والاعراب عما فى أعماق النفس عندما تصير مناجاة بين الراوية وبين البحر ، حيث تجرى أحداث الرواية فى الاسكندرية ٠ تخبرنا نوال (ص ١٣) « قلت لأمواج البحر التى كانت هادئة اننى لأول مرة فى حيـاتى قلت ما أريد أن أقوله ٠ توالت الأمواج لتستكين على الرمال بجوارى » ٠ وتحدثنا عن البحر (ص ٨٧) فتقول : « حين مات أبى أسرعت اليه قبل أن ألجأ لأى انسان ٠٠ قلت له : أنت الآن أبى ٠٠ لامست مياهه أقدامى بحنان طاغ ٠٠ انسابت دموعى فتوافدت نسائمه لتطير بها من فوق الخدين ٠٠ أصبحت أهرب اليه فلا يهرب منى » ٠

وكما هو واضح فان البحر فى رواية « اغتصاب أوراق مجهولة » قد تحول الى كائن حى يفكر ، ويؤنس ، ويحن ويشارك نوال فى آلامها وأتراحها ، ويأسو جراحها الكثيرة ، بل ان القارىء يحس وكأن البحر قد غدا شخصية مهمة من شخصيات الرواية ، له حضور واضح وفعال ٠ وفى الرواية نعثر على كائن آخر هو الكلب يمثل دورا موازيا لدور البحر ، بل انه يبدو فيلسوفا (وهذا يذكرنا بالحمار فى أدب توفيق الحكيم وأدب خوان رامون خمينيث) يفتح ذراعيه لاحتضانهـا ويتحاور معهـا باليونانية ، ويصعدان معا جبل « الأوليمب » (انظر ص ٩٢) ثم انه محب حقيقى لأنه فيلسوف يتعلق بالجمال الدائم ، والجمال الدائم ليس فى الأجسام ٠٠ مكانه المختار فى النفوس ٠ كما أن نوال تحس بأن الكلب أقرب اليها ممن حولها من البشر تقول (ص ٩٣) : « انه مثلى لم يعد خائفا من أى شىء ، حتى من الموت ٠٠ الموت فناء ٠٠ حين يوجد الموت يبطل الخوف منه » ٠

ـ شعرية الموقف :

ننتقل الى عنصر آخر من عناصر الشعرية فى هذا النص الروائى ، أعمق بكثير من شعرية اللغة فى مستواها المجازى ، وهو ما نطلق عليه « شعرية الموقف ٠ وهو أمر أحسست به وأنا أقرأ الكثير من المشاهد فى الرواية ، ولنأخذ مثلا له الفقرة التالية التى وردت على لسان نوال ، وهى تتحدث عن احدى زميلاتها فى مستشفى الأمراض العقلية ، وهى شخصية الناظرة ، التى أحيلت الى المعاش ، فبدت هذه الاحالة وكأنها تثبيت لها فى منصبها مدى الحياة ٠ وسوف نرى أن القاص قد حول هذا الموقف السلبى الى موقف ايجابى عندما قالت نوال (ص ٧٦) : « فى

اللحظة التى رأيت فيها حضرة الناظرة فى صورة أختى آمال لم أكن خاطئة ٠٠ كل منهما تترقى يوما بعد آخر ٠٠ وضعوا المعاش عقبة فى طريق حضرة الناظرة ولكنها تخطته لتبقى فى منصبها مدى الحياة » ٠ فهذه الفقـرة التى أحدثت تحولا كاملا فى الموقف ، لا تختلف فى شىء عن طريقة الشاعر العربى القديم الذى كان يجتهد فى تحويل الموقف السلبى الى موقف شعرى ايجابى ، فبدلا من أن يكون الحكم ضد المخاطب أو الممدوح يتحول بالكامل لصالحه ، على نحو ما نقرأ فى الأبيات التالية عن مصلوب ، يفترض أنه فى موقف سلبى عدمى لا مثيل له ، ولكن الشاعر يأبى الا أن يصـبح هذا الموقف فى صـالحه ، فيخاطب جثته قائلا :

علـو فى الحيـاة وفى الممـات لحـق أنت احـدى المعجـزات

كأن الناس حـولك حين قامـوا وفود نداك فى يـوم الصـلات

٠٠٠ الخ ٠

واذا تأملنا فى شـعرنا العربى القديم نجد أن هذا الموقف الذى ينطوى على طاقة تأملية جبارة ، وقدرة على صياغة الموقف صياغة شاعرية تدمر مستوى التلقى الأول لدى السـامع لتنفذ اليه برأى جديد وفكرة جديدة تتناقض كلية مع ما كان سيستقر فى ذهنه ، نقول ان هذا الموقف يمثل أساسا راسخا من أسس الشعرية فى القصيدة العربية القديمة أو فى البيت الشعرى بصفة عامة ٠ ويدخل فى هذا الموقف ما نسميه بحسن التعليل أو سرعة البديهة ، وحسن التخلص من المواقف المحرجة ٠ فالمتنبى ـ على سبيل المثال ـ عندما يجد ممدوحه عاطلا عن الغنى ، ويريد أن يحسم هذا الأمر لصالحه يقول : لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى ٠ والشاعر الجاهلى يحول موقف الذم الى موقف مدح عندما يمدح قبيلة أنف الناقة ، وكانوا يستخذون من هذا اللقب ، ولكن الشاعر أطلق بيته قائلا :

قوم هم الأنف والأذناب غـيرهم ومن يساوى بأنف الناقة الذنبـا

فصاروا يفخرون بذلك (١) ٠

وأبو تمام ، فى الحكاية المشهورة ، عندما امتدح الخليفة بقوله

اقدام عمرو فى سـماحة حـاتم فى حـلم أحنف فى ذكـاء اياس

(١) من يريد تفصيلا اكثر لهذه القصة فليرجع الى كتـاب العمدة لابن رشـيد القيروانى أو أى كتاب اخر من الكتب الأدبيـة التراثية ٠

برز من الجالسين من يقول له : ما زدت على أن شبهت أمير المؤمنين بأجلاف العرب • وكانت بديهة أبى تمام حاضرة ، فارتجل لتوه البيتين التاليين :

لا تنكروا ضربى له من دونه مثلا شرودا فى الندى والباس
فالله قد ضرب الأقل لنوره مثلا من المشكاة والنبراس

وبذلك تخلص أبو تمام من الموقف المحرج ، وقلب القضية لصالحه •

وأنا أرى فى المشهد الخاص بشخصية الناظرة ، بل فى الفصل أو الفصول الخاصة بها أو التى تركز عليها ضربا من هذا النوع المتمثل فى تحويل الموقف الى موقف شاعرى له شروطه الخاصة وظروفه ، وأسسه البنائية التى تختلف اختلافا جذريا عن البناء الواقعى • فهذه الشخصية فى الواقع شخصية محطمة ، مستلبة ، قهرها واقعها المؤلم ووصل بها الى حافة الجنون ، ولو أن عبد الفتاح رزق كان كاتبا تقليديا لعرض لنا هذا الوضع بواقعيته الفجة ، ومستواه السطحى ، لكنه هنا يقدم رواية شعرية ، ومن ثم حول الموقف الواقعى الى موقف شعرى ، وقدم لنا شخصية ذات أبعاد فكرية وفلسفية لا تختلف كثيرا عن شخصية نوال ، وهى (أى نوال) ، كما سوف نرى عند تناول شخصيتها بالتفصيل ، دارسة للفلسفة ، وذات موقف فكرى فلسفى •

وكما نرى فان هذا النوع من الابداع يتطلب قارئا من نوع خاص ، يقوم بقراءة شاعرية للنص تسبر أغواره وتسعى الى الكشف عما فى باطنه • وهذا يذكرنا بالنهج الذى أطلق عليه ريفاتير اسم « القارىء المثالى » ، حيث يرى أن هناك ما يسمى بالاستجابة الذاتية التى تبدأ من القارىء وتنتهى بالنص •

نعود الى الناظرة فنجد فى الفصل رقم ٢٨ (ص ١٢٦) أن لديها مشروعين ، يحلقان كذلك فى فضاء الشعرية وهما الحوار ، والاختيار ، وقد طرح هذان المشروعان على كبير الأطباء فى المستشفى الدكتور المليجى• ومن ثم يحس القارىء وهو يقرأ هذا الفصل أنه ليس أمام مشروعين كبيرين لاثنتين من نزيلات مستشفى المجانين (نوال والناظرة) ومعهما كبير الأطباء ، وانما هو أمام مشروعين شعريين كبيرين لثلاثة عقول كبيرة ، وهذا هو التحول الذى أدخله الكاتب فى الموقف ، وقلبه من موقف واقعى

جنونى الى موقف شعرى ٠ فالحوار (على نحو ما نقرأ فى الرواية ص ١٢٧) شىء عظيم بدونه يصبح كل انسان فى جزيرة وحده ، يتحدث مع نفسه ولا يسمعه أحد ، يتحول الى كيان مسكين ٠ والاختيار (ص ١٢٨) يقوم على ألا يجبر انسان على شىء دون أن يكون ذلك الشىء هو اختياره ٠

– اسلوب السرد وتيار الوعى

لاحظت خلال السنوات الأخيرة أن عددا كبيرا من كتاب القصة والرواية صاروا يجيدون تقنية ادخال تيار الوعى فيما بين الحوار ، وهذه التقنية لها فائدة كبيرة فى أنها تكسر رتابة الحوار بمفهومه التقليدى ، وتجعل أسلوب السرد أقرب الى الشعرية منه الى النثر بمفهومه السردى العادى ٠ فنحن ازاء استخدام هذه التقنية نجد أنفسنا نتعامل مع لغة أدبية تختلف اختلافا كبيرا عن اللغة النمطية Standar ، ولا مجال الآن للاستشهاد بالتنظيرات الكثيرة التى برزت فى هذه القضية فى الغرب حول اللغة الأدبية واختلافها عن لغة الكلام العادية (٢) ، ومن ثم نتوقف فقط عند بعض النماذج التى قدمها لنا عبد الفتاح رزق فى هذه الرواية ٠ يقول فى ص ٤٢ (على لسان الراوية بالطبع) : « قالت لى بامبوزيا مرة فى لحظة من لحظات هدوئها النادرة : حريتى مخنوقة هنا ٠٠ أفكر فى الهرب ! ٠ كلنا حريتنا مخنوقة يا بامبوزيا ٠٠ أنا اختنقت حريتى قبل أن أجىء الى هنا ٠٠ اختنقت حريتى بعد أن مات أبى واختنقت أكثر بعد أن مات ابنى ٠٠ ثم أوشكت حريتى أن تلفظ أنفاسها بمرور الأيام دون أن يحدث أى جديد هنا ٠٠ قلت لها بعد تردد : الهرب لن يحل المشكلة ، العالم فى الخارج كله وحوش ٠ فوجئت بها تقول ٠٠٠ الخ » ٠

وكما نرى فان هذه الفقرة قد بدأت بالحوار « قالت لى » وحتى الحد الذى توقفنا عنده بالحوار « فوجئت بها تقول » وفيما بينهما انساب تيار وعى الشخصية الراوية يعبر عن ألمها وحزنها لفقدانها لحريتها وقد التقطت الخيط من فقرة وردت فى الحوار هى « حريتى مخنوقة هنا ٠٠ أفكر فى الهرب » ٠ وهذه الانتقالات من الحوار الى تيار الوعى ثم الى الحوار مرة أخرى تنقل أسلوب السرد نقلة شاعرية تباعد بينه وبين السرد بمفهومه التقليدى القديم ٠ واذا كانت هذه الظاهرة قد أصبحت شائعة الآن عند كتاب القصة فان هذا يدل على أن القصة

---

(٢) انظر فى ذلك كتاب « نظرية اللغة الأدبية » لخوسيه ماريا بوثويلو ايفانكوس ترجمة د٠ حامد ابو احمد ، ونشر مكتبة غريب بالقاهرة ، عام ١٩٩٢ م ٠

العربية قد خطت خطوات كبيرة نحو التلاحم مع الانتاج القصصى العالمى ٠ ومعروف أن فن القصة قد شهد تطورات كبيرة فى أوربا وأمريكا خلال هذا القرن العشرين ، بما فى ذلك التطور الكبير الذى حدث فى بلدان أمريكا اللاتينية منذ أواخر الأربعينيات الى الآن ٠

ولأن السرد فى هذه الرواية يأتى على لسان المتكلم وهى فى حالتنا راوية تدعى نوال ـ هى أيضا الشخصية الرئيسية للقصة ـ فاننا نجد تيار الوعى ينساب بطريقة تلقائية أثناء الحوار ، أو أثناء التعليق على موقف ما ، أو مشهد من المشاهد ، وكل هذا يؤدى الى أنواع من الانتقالات الأسلوبية التى تحول دون أن يكون السرد تقليديا رتيبا ٠

ولا تقتصر الانتقالات الأسلوبية على تيار الوعى وانسيابه أثناء المشهد الحوارى ، أو أثناء التعليق على موقف ما ، وانما نجد هذه الانتقالات تتم فى أحيان كثيرة من خلال الانتقال من مستوى لغوى الى مستوى لغوى آخر ، فالسرد العادى يعقبه جملة تدخل فى اطار تيار الوعى ، ثم نجد جملة أخرى سردية ، ثم ننتقل الى جملة شعرية محلقة ٠٠ وهلم جرا ٠ ولنأخذ مثالا على ذلك المشهد التالى ص ٥٩ ، حيث تحدثنا الراوية عن زيارة أخيها صادق لها فى احدى المرات ، ولن نأخذ الفقرة من بدايتها ، وانما سوف نكتفى بنهاية منطقة السرد ٠ تقول : « سألته السؤال التقليدى عن الوظيفة التى يتمنى أن يشغلها عندما يكبر ٠ قال فى حماس : « رسام » ٠ أعجبتنى اجابته ٠ رجوته أن يحضر معه فى المرة القادمة بعض رسوماته ٠٠ سبحان الله ٠٠ الحيوان (تقصد أباه البابلى زوج أمها وسوف نتوقف عنده عندما نتناول شخصيات الرواية) ينجب فنانا ٠٠ حلقة جديدة مبتكرة من حلقات التطور ٠٠ عانقنى قبل أن يرحل فتسمرت مكانى على خط الاستواء ٠ يغوص طائر النورس الى عمق البحر ويصعد بلا سمكة فى منقاره ٠ يظل قرص الشمس البرتقالى فى الأفق فلا ينتهى النهار ولا يجىء الليل ٠ يداهمنى اليقين بأن هذا هو أول يوم لى هنا ٠٠ لا أتعرف على الجدران أو المداخل ٠٠ أسمع أصواتا قريبة ولا أتبين صحابها ٠٠ من أنتم ؟ ٠٠ ولماذا أنا هنا ؟ تطول وقفتى فأسعد بأنى فى وضع التمثال ٠٠ ألقى بنظراتى الى بعيد ، ولا أرى شيئا ٠٠ ماذا حدث ؟ بعد كل مرة يزورنى فيها صادق أتساءل : هل كان حقا فى زيارتى ؟ » ٠

فهذه الفقرة ـ كما نرى ـ واضحة الدلالة على طبيعة اللغة السردية فى الرواية ، وهى لغة تحاول قدر الامكان أن تنتقل من المستوى اللغوى العادى للسرد الى مستوى آخر شاعرى ، ولولا أن عبد الفتاح رزق كاتب كبير متمرس ، لألقت هذه اللغة الشاعرية ظلالا من الغموض على الرواية ،

ولكن الكاتب عرف كيف يراوح بين لغة القص التى لا تغفل جانب الحكاية وبين اللغة الشاعرية المحلقة ، وهذا هو الذى حفظ للرواية جانبها التواصلى فصارت شيقة محببة تشد القارىء ، ويحس خلالها بلذة القراءة ، وهو أمر يفتقده عند كثيرين ممن يلجئون الى استخدم تقنيات حداثية وأساليب لغوية مدهشة . فالفقرة السابقة - على سبيل المثال - تقدم لنا فى أولها لغة سردية عادية على لسان المتكلم أو الأنا السارد ، ثم نفاجأ بجملة تدخل ضمن تيار الوعى هى : « سبحان الله .. الحيوان ينجب فنانا .. حلقة جديدة مبتكرة من حلقات التطور » ، ثم تأتى جملة سردية أخرى « عانقنى قبل أن يرحل .. الخ » ، ثم يفاجأ المتلقى بنقلة شاعرية عن طائر النورس ، وقرص الشمس البرتقالى ، تعقبها نقلة ميتافيزيقية تأملية يتخللها تساؤلان هما : من أنتم ؟ ولماذا أنا هنا ؟ ثم تكون نهاية الفصل جملة سردية عادية عن زيارة أخيها صادق . ولاشك أن هذه اللغة القائمة على الانتقالات من مستوى الى مستوى آخر هى اللغة السائدة فى الرواية ، ومن ثم فانها تضفى على الرواية كلها لمسة شاعرية تضاف الى اللمسات الأخرى الكثيرة ، التى تجعل هذه الرواية نمطا من القص يحلق فى فضاء الشعرية .

وقد يأتى الأسلوب مراوحة بين التكلم والخطاب ، والعودة الى الوراء أو ما يسمى بالفلاش باك ، وكل هذا فى اطار من لغة السرد العادية . ونعطى مثالا لذلك من صفحة ٣٤ ونوال تتحدث عن البابلى زوج أمها وعن عماد زوجها وعن آمال أختها . تقول : « حين مات (أى البابلى) مات كل شىء بالنسبة لأمى وبالنسبة لأخى صادق .. قالوا ضرائب قديمة .. وقالوا ديون وتركوهما دون أى مساعدة .. فلماذا كان الاستسلام ؟ أنا حذرتك ياعماد وأنذرتك .. ولقد أعذر من أنذر .. ما كادت أمى ترتاح من البابلى حتى بدأت متاعبى أنا معك . وأنا لن أفعل مثلها لأنى لست مثلها .. لن أضعف ولن أستسلم .. لن يقيدنى عقد زواجك ولن يقيدنى ابنك .. أنطلق فى حرية لأصطحب أمى على جناح وآمال على الجناح الآخر » . فهذه الفقرة - كما نرى - تبدأ بالمتكلم ثم تنتقل الى الخطاب مع جملة « أنا حذرتك ياعماد .. الخ » وخلال ذلك ، سواء فى التكلم أو الخطاب ، تنتقل الراوية الى زمن ماض يتعلق بحياة أمها مع البابلى وحياتها هى مع عماد . والحق أن هذا الانتقال من التكلم الى الخطاب يضفى على الأسلوب كذلك لمسة شاعرية .

الرمز :

من العناصر التى تضع الرواية فى جو شاعرى أيضا استخدام الكاتب للرمز . وهناك شخصية مهمة فى الرواية هى « عطيات » ليست

الا رمزا للحضارة بعامة وللحضارة الفرعونية بخاصة • ونبدأ التعـرف على عطيات من الفصل الخامس (ص ١٨) فنجدها جميلة ومكتملة فى جمال الحضارة الفرعونية واكتمالها ، ولكنها ، مثل الحضارة الفرعونية تطلب فى نهاية الفصل المذكور الدفن من أجل انبثاق حضـارة من نمط آخـر تهتم بالحياة الحاضرة • وقد أعلنت نوال فى أول جملة فى هذا الفصل انبهارها بجمال عطيات قائلة « سبحان الله •• لم أشهد فى حياتى جمالا يفوق جمال عطيات » ، ثم ربطت بعد ذلك بين هذا الجمال غير العادى وبين الحضارة الفرعونية التى تحلم بعودتها أو انبثاقها من جديد على صورة جديدة فقالت : « هل حلمت بأن يكون جمالها هو الطابع السائد فى مملكة الفراعنة الجديدة ؟ » •

وتتأمل نوال فى الوضع الحضارى لمصر أيـام الفراعنة وتقـارنه بالوضع الحالى البائس فتقول : « مصر أخذت دورها المبكر من الحضارة وانتهى كل شىء •• يتقدم العالم ونحن نلتف حول القبور ونحفر فى زهو بحثا عن الموتى والتوابيت •• لا •• مجد الفراعنة سيعود مرة ثانية •• وهذه المرة سيعود أكثر قوة •• لا لشىء •• الا لأن الوضع سينقلب •• كانوا يفعلون كل شىء من أجـل الحياة الثانية بعد الموت •• الحيـاة الأبدية •• وفى المملكة الجديدة سيفعلون كل ما فى الحياة الأبدية من أجل الحياة الحاضرة »

ولأن عطيات رمز للحضارة الفرعونية نجد زميلاتها فى النزل يطلقن عليها لقب الملكة • وهى ملكة لاتنسب الى هذا العالم ، ومن ثم فانهـا تستعجل الدفن دائما (انظر ص ٢٧) ، وهى عازفة عن الكلام ، عازفة عن الحياة ، تواقة الى الموت (ص ٤٤) ، ونوال جاهدة فى التعرف على سرها ، ويظل هذا السر مخفيا طوال الرواية حتى يكشف فى نهايتها فى الفصل رقم ٣٠ • ولكننا قبل أن نصل الى هذا السر نتوقف عند الاضاءات التى قدمها الكاتب فى فصول سابقة ، وخاصـة فى الفصل رقم ٩ • فهذا الفصل يقدم لنا نتفا عن أهلها من خلال خطابات ترد اليها منهـم • ومن الخطابات نعرف أنها من حى العطارين فى الاسكندرية ، وأنها احدى بنات خمس يؤرق والدهن هم زواجهن ، وأن أخواتها يرونها الآن فى بعثة بمستشفى الأمراض العقلية بالمعمورة • ونعرف كذلك أن أخواتها الأربع ولدن فى توأمين ، أما هى فنحس من عبـارة وردت على لسان الراوية « نوال » أنها كانت تـوأم أيضـا ولكن حدث فى الأمر شىء • تقول العبارة : « أعدت الأوراق الزرقاء الى « الملكة » •• ابتسمت ابتسامة واسعة وهى تقبلها ثم تعيدها بحرص بالغ فوق صدرها تحت الرداء • انتهزت الفرصة لأسألها : كلكن توائم •• خمس ؟ وأنت •• أين •• »

ثم ينتقل السرد الى منطقة أخـرى ، ومن ثم تظل هذه مجرد الماعة خاطفة لاتكشف سر الشخصية • حتى نأتى الى الفصـــل رقم ٣٠ (ص ١٣٥) فينكشف السر ، اذ نعرف أن الأب والأم لم يكونا ينجبان الا التوائم •• التوأم الأول ابنتان والتوأم الثانى ابنتان أيضا ، وجاء التوأم الثالث ، وكان مختلفـا : بنت وولد ، البنت عطيات ، والولد مات مختنقا عنـد الولادة ، وكان الأب والأم يرددان تفاصيل ما حدث أمام البنت وهى تكبر سنة بعد سنة ، فسيطر عليها وهم أنها هى التى كان يجب أن تموت ، لا أن يموت الولد الذى كان ينتظره الجميع •• من هنا سيطر عليها هاجس الموت •

هذا هو الجانب الواقعى فى شخصية عطيات « الملكة » فائقة الجمال مثل بقية أخواتها ، ولكن الجانب الرمزى ـ كما أسلفنا ـ هو الطـــابع المميز لهذه الشخصية ، فهى رمز حى لحضارة درست ، ولم يبق منهـــــا الا الصخور والأحجار ، ومن ثم فانها تواقة دائما الى الموت بل انها لكثرة تشوقها للموت أخذت صفة أخرى غير صفة « الملكة » تكاد تكون رسمية هى « عاشقة الموت (انظر ص ٩٧) •

ويحدث نوع من التداخل بين شخصية نوال (البطلة الرئيسية فى الرواية) وبين شخصية عطيات • فاذا كانت الثانيـة هى رمز الحضارة الفرعونية المندثرة فان الأولى هى الباحثة عن انبثاق الحضارة الجديدة • وهى ـ أى نوال ـ ترى أنهـا ليست ابنـة لهذا العصر الذى تعيش فيه ، وانما هى ابنة العصر القادم الذى سوف تظهر فيه الحضارة الجديدة • تقول فى صفحة ١٠٢ : « حاربت ، وقاومت ، وناضلت حتى أتخلص من عيوبكم ، عيوب التخلف والتقليد والكسل والانتظار ، باسم الصبر •• والاستسلام باسم النصيب ، والتحنيط باســـم الخلود •• انكم حتى تحفظون الطعام وتأكلون العفن المخزون تحت الأرض » • وهذه الفقرة تدلنا على أن الحضارة الجديدة التى تحلم بها نوال سوف تكون خلاصا للانسانية من كل الآفات التى تموج بها الحضارة المعاصرة • أى أننـــا أمام مستويين من النقد : نقد خاص يتناول وضعنا الراهن وعيوبه هى التخلف والتقليد والكسل والانتظار والاستسلام ، ونقد عام يتنـــاول الحضارة المعاصرة برمتها مثل أكل الأطعمة المحفوظة وأكل العفن المخزون تحت الأرض • ولا ترى نوال حـــلا لهذه المشكلات الا بظهور الحضارة الجديدة المنبثقة عن حضارة الفراعنة • « تسألنى عن الحضارة الجديدة ؟ تقول اننا قد سبقنا العـالم كله بأول حضارة ، وأن آثارنا تشهد بذلك •• وأقول لك ان مثل هذا الكلام هو الكارثة بعينها •• هو الجرثومة اللعينة •• خطأ ياحضرة كبير الأطباء •• ان الحضارة لاتأتى الا مرة واحدة

في مملكتي الجديدة تتحقق الحضارة ثانية ٠٠ ليست مشكلتنا أن نبهر العالم ، فقد بهرناه بما فيه الكفاية ٠٠ آن الاوان لأن نبهر أنفسنا » (ص ١٠٣) ٠

وهذا التداخل بين شخصية عطيات بوصفها رمزا للحضارة الفرعونية وتألقها وموتها ' وشخصية نوال الحالمة بعودة الحضارة المذكورة في ثوب جديد يؤدي الى انتاج دلالة رمزية للشخصية ، ولطريقة السرد ، وللمشاهد الروائية مما يضفي على الرواية جوا من الشاعرية المحلقة ٠

ـ الزمان والمكان :

نقرأ في صفحة ٨١ على لسان نوال : « ألعب بالزمن قبل أن يلعب بي ٠٠ أعيد ترتيبه على طريقتي الخاصة ٠٠ الماضي أولا ، ويأتي بعده المستقبل ٠٠ أما الحاضر فيأتي في المرتبة الثالثة ٠٠ لو فعل كل الناس ذلك لارتاحوا كثيرا » ٠ وهذا ما فعله المؤلف نفسه فقد كسر ترتيب الزمان بمفهومه التقليدي ، وقدم لنا رواية تبحث في منطقة الحلم (أي المستقبل) أكثر مما تبحث في الواقع ، وتعيش الحاضر ، ولكن بروح تتطلع الى المستقبل ٠ وحياة نوال نفسها تمضي على نفس الوتيرة ، فهي الآن احدى نزيلات مستشفى الأمراض العقلية بالاسكندرية ، وهذه هي حياتها الواقعية ، أما حياتها الحقيقية فموزعة بين زمانين يفصل بينهما الزمن الحاضر ، وهما زمن ماض مؤلم مؤرق ويمثل هما قاسيا لاتستطيع الفكاك عنه أو الفرار منه ، وزمان مستقبل تحلم فيه بوضع أفضل ليس لها فحسب وانما للانسانية جمعاء ٠ وصنيعها هذا أو صنيع الكاتب في هذه المسألة يذكرني بكتاب ضخم للروائي الناقد البيرواني ماريو بارجس يوسا عن الكاتب الكولومبي الشهير جابرييل جارثيا ماركيز عنوانه « جارثيا ماركيز ـ قصة مترد (٣) » ، وتقوم فكرة الكتاب الأساسية على أن الكاتب يحاول دائما أن يصنع عالما يخلو من المآسي والشرور التي يزخر بها العالم الدنيوي الواقعي ، أي أن الفن نوع من التصحيح المثالي للواقع ٠ وهذه الرؤية تنقلنا دائما الى نمط من الرؤية الميتافيزيقية للواقع ٠ فالعالم ملئ بالشرور ، ملئ بالمآسي ، ولولا ذلك لتبوأت نوال بعلمها وفلسفتها مكانة رفيعة في المجتمع ، ولكان من المستحيل أن ينتهي بها المطاف الى مستشفى الأمراض العقلية ٠ وهذا التفسير الميتافيزيقي لأحداث

(٣) نشر هذا الكتاب في برشلونة باسبانيا عام ١٩٧١ ، ويقع في حوالي ٦٥٠ صفحة من القطع المتوسط ، ولم تصدر منه طبعة ثانية حتى الآن بسبب جفوة حدثت بين الكاتبين الكبيرين ٠

الرواية ، لا يعنى استبعاد التفسيرات الأخرى التى تستخلص النتائج من المقدمات • وهذه المقدمات تتمثل فى الماضى الأليم الذى عاشته نوال ، وظروفها الاجتماعية الصعبة ، حيث فرضت عليها الحياة أن تعيش طفولة تعسة فى كنف زوج أم متخلف ، جلف ، هو البابلى (وهو موضوع سوف نتناوله بالتفصيل فيما بعد) ثم كان حظهـا من الزواج على نفس القدر من السوء ، أى أن الحياة قد ضنت عليها بطفولة سـعيدة ، كما ضنت عليها بحياة زوجية سعيدة ، ومن ثم صارت هذه المرحلة الماضية من حياتها مرحلة ثقيلة مؤلمة ، تمثل هاجسـا مستمرا فى حياتها الواقعية الانيه ، التى ليست الا نتيجة منطقية لحياتها الماضية • ومن ثم يكون المستقبل هو المخلص الوحيد من تلك الآلام الماضية والقهر الآنى •

واذا كانت ديمومة هذا العـالم محـدودة بالحاضر ـ كمـا يقول ابن حزم الأندلسى ـ والحاضر ليس سـوى نقطة تفصـل لانهايتين من الزمان ، فان الماضى والمستقبل لا وجود لهما أيضـا لو لم يكونا (٤) • وفيما يتعلق ببطلة قصتنا « نوال » فان الماضى بالنسبة لها قد كان ، وكان مؤلما ومبهظا ومن ثم فانه أكثر الأشياء حضورا فى حياتها الحاضرة ، تتذكر دائما كل ما حدث لها فى طفولتها ابان عيشها مع أمها وزوج أمها ، وتتذكر ما حدث لها مع زوجها عماد ، وكيف كانت الفروق شاسعة بينها وبينه ، وكيف قبلته لمجرد الخروج من ذلك الجحيم الذى كانت تعيش فيه ، وتتذكر حبها الوحيد لعباس ، وكيف أنه لم يبادلها حبا بحب بل انه صعد فى مجال الصحافة بالمذكرات التى أخذها منها ، وهناك ابنها عادل الذى لم تره منذ أن دخلت المستشفى ، وغير ذلك من أحداث مؤلمة لاتفارق ذاكرتها فى أى لحظـة • أما المستقبل فهو الزمن الذى لم يـكن بعـد ومـن ثم فانه مجـرد حلم •

ومثلمـا تعيش نـوال موزعة بين ماض أليم ، وحاضر تعيس ، ومستقبل لايزيد عن كونه حلمـا ، نجد الكاتب يستخدم تقنيـة تكسر الترتيب الزمنى ، فتارة نعيش ، فى الرواية ، مع الحلم ، وتارة يشدنا الى الماضى ، وتارة يركز على اللحظة الحاضرة ، وكل هذا يتم بالتـوازى مع نقلات مكانية من نفس النوع ، بدون ترتيب أو تدرج ، وانمـا هى نقلات لايبررها الا البناء الفنى المحكم الذى ان دل فانمـا يدل على أن عبد الفتاح رزق كاتب يعرف جيدا أصول صنعته •

---

(٤) وردت هذه الفقرة المأخوذة عن ابن حزم الأندلسى فى كتاب « مجنون السا » للويس اراجون ، ترجمة د• سامى الجندى ، دار الكلمة ، بيروت ، الطبعـة الثانية ، ١٩٨٣ ، ص ١٩٥ •

« الانسان فى الظروف » مقولة فلسفية أصلها الفيلسوف الاسبانى خوسيه أورتيجا اى جاسيت ، وهى قضية برزت لدى كثيرين من كتاب الرواية ، نذكر من بينهم نجيب محفوظ فى رواية « اللص والكلاب » ، على سبيل المثال ، وكاميلو خوسيه ثيــلا فى رواية « عائلة باســكوال دوارتى » وهذه القضية تبرز بشكل واضح فى رواية « اغتصاب أوراق مجهولة » . فكل شخصية من الشخصيات لها ظروفها القاهرة التى أدت بها فى نهاية المطاف الى أن تستقر فى مستشفى الأمراض العقلية (وسوف نتوقف بشىء من التفصيل عند بعض هذه الشخصيات فيما بعد) وأبرز هذه الشخصيات هى « نوال » الشخصية الرئيسية فى الرواية ، وتقدم لنا نفسها فى أول صفحة من الرواية بأنها نزيلة مستشفى بالقرب من قصر المنتزه بالاســكندرية ، لم يحظ بشهرة « السرايا الصــفراء » أو « الخانكة » . وقبل دخولها المستشفى كانت مدرسة فلسفة فى أشهر مدرسة ثانوية للبنات فى محرم بك . وكانت متزوجة من زميل لها فى المدرسة اسمه عماد كان مسئولا عن النشاط الرياضى ، وقد أنجبت منه ولدا عرفنا فيما بعد أن اسمه عادل . ومنذ نهاية هذا الفصل الأول (ص ٧) نعرف أن زوجها عماد قد طلقها ، أما ابنها عادل فلن تعرف عنه شيئا حتى نهاية الرواية . ونمضى مع نوال فنعرف أن أمها كانت متزوجة من شخص غير أبيها يدعى « البابلى » ، تصفه (ص ٩) بقولها : « انه ذلك الجلف الذى بهرته أمى ببياضها ونعومتها فتزوجها وهو المتزوج وأب قافلة من الأولاد » . أما هوايتها ـ كما تقول ـ فكانت الهروب منه ومن صورته . وموقفها هذا منه يذكرنى بموقف الطفل لاثاريو دى تورميس فى الرواية الاسبانية الشهيرة التى تحمل هذا الاسم ، من زوج أمه ، فقد كان يشير اليه عند دخوله البيت بعبارة « العفريت !! » (٥) .

ولم يكن لنوال من أبيها الا أخت واحدة هى آمال . وكانت الطفلتان تحسان بالعزلة الشديدة ، خاصة أثناء الليل لأن أمهما مع غروب الشمس كانت تتركهما لتبيت فى أحضان البابلى ، لدرجة أنهما أطلقتــا عليهـــا لقب « الشمس » . والحق أن الكاتب يبدع فى وصف عزلة الطفلتين فى لغته القائمة على الانتقالات الأسلوبية ، على نحو ما ذكرنا من قبل ، فيقول (على لسان الراوية) : « قلــت لأمى فور أن رأيتهــا : كيف أحوالك

(٥) هذه الرواية تنسب الى نوع أدبى اسبانى يعرف بـ « رواية الصعلكة » وهو نوع انتشر فى القرن السادس عشر الميلادى . وحسب معلوماتى فانها ترجمت الى اللغــة العربية ونشرها المعهد الاسبانى العربى للثقافة فى مدريد (الآن معهد التعــاون مع العالم العربى) فى الثمانينيات .

يا شمس ؟ ، دقت على صدرها غير مصدقة ٠٠ قلت ضاحكة رغما عنى : من اليوم سيكون اسمك « شمس ٠ تركتها دون أن أسمعها بقية ما كنت سأقوله ٠٠ « ألست مثل الشمس تتركيننا فى الليل ؟ كل الذى تختلفين فيه عنها أنها تهدأ بينما تزدادين أنت توهجـــا ٠٠ أراك فى الصـــباح يا شمس » (ص ١٣) ٠

وتحكى لنا نوال (ص ١٧) أنها لم تقبل الزواج من عماد الا لكى تهرب من الصندوق الذى أغلقته أمها وأعطت مفتاحه للجلف زوجهـــا ٠ وهذه جملة بلاغية تصور الوضع السيىء الذى عاشته فى طفولتها ٠ وقد جاء عماد صورة طبق الأصل من البابلى زوج أمها ، فى لونه ، وفى أعماله وتصرفاته ، وحتى فى زواجه بأخرى ، ولهذا ذكرت لنا فى صفحة ٢٣ هذه العبارة : « أمى تزوجت من بغـــل ، وأنـــا تزوجت من بغل ٠٠ هذا التكرار الجميل لابد أن تكون له عواقبه الوخيمة » ٠ وهذا ما حدث فعلا ، فقد ظلت حياتها تتأزم حتى صارت نزيلة فى مستشفى الأمراض العقليه وقد تواصلت نذالة زوجها معها حتى حرمها من زيارة ابنهـــا الوحيـــد « عادل » لها فى المستشفى ، وهذه ــ فى حد ذاتها ــ مشكلة مثلت لهـــا أزمة قاتلة ، هى التى ساعدت على تفاقم حالتها النفسية ، واستمرارها فى المستشفى ٠ فقد كان عادل بالنسبة لها يمثل نوعا من الخلاص ، ولو أن علاقتها معه سارت بشكل طبيعى فربما شفيت من حالتها وعاشت بعد ذلك بطريقة طبيعية ٠ ولكن حرمانها من ابنها الوحيد ظل يمثل عنصرا من عناصر التحطيم فى حياتها ٠ ونحكى لنا نوال بداية هذه الأزمة فتقول : « توقف زوجى عن زيارتى بعد أن تكرر سؤالى عن ابنى دون أن يجيبنى ٠ أين ابنى ؟ أين تلك القطعة الافريقية التى خرجت من أحشائى ؟ لماذا لا يأتى مع أبيه أم مع أمى أو حتى مع آمال أختى ؟ » (ص ١٧) ٠ وتقول فى مكان آخر : « علمتنى الفلسفة الكثير ولم تعلمنى الشجاعة ٠٠ كل ضعفى بسبب ابنى عادل ٠٠ اللعنة ٠٠ يهرب اللون من وجه أخى صادق عندما أمسك بكلتا يديه وأسأله فى غضب : صادق لماذا لم تحضر عادل معك ؟ » (ص ٤٤) ٠

ومثلما واجه باسكوال دوارتى قاضيه بقوله : « أنا ياسيدى لست سيئا ، لكن الظروف هى التى جعلتنى كذلك » (٦) نجد نوال تتحدث عن نفسها فى بداية الفصل الحادى عشر فتقول : « أضع نفسى فى ذيل قائمة البشر الذين لاتعطيهم الحياة ما يريدون ٠٠ ثم تتذكر حبها لعباس وكيف

(٦) انظر كاميلو خوسيه ثيلا ، « عائلة باسكوال دوارتى » ترجمة د٠ حامد ابو أحمد ، دار الهلال ، القـاهرة ، ١٩٨٩ بداية الفصل الأول ٠

ذاقت طعم الحياة معه فترة من الزمن لم تستمر ولم تتواصل ، ثم تعلق على ذلك قائلة : « فما ذنبى ؟ هذا هو القدر القليل الذى أعطته لى الحياة ٠ وهذا القدر القليل يتمثل فى تلك الأيام الحلوة التى أحببت فيها عباس ٠ فهذه اذن انسانة محطمة قهرتها الظروف : طفولة بائسة ، وحب فاشل ، وزواج فاشل ، وابن وحيد حرمت منه ، وفى مقابل كل ذلك عقل ناضج متوهج ٠ وقد أدى بها كل هذا الى الوضع الحاضر الذى تعيش فيه نزيلة باحدى مستشفيات الأمراض العقلية ، مع زميلات كل منهن لها قصة احباط وفشل لا تقل سوءا عن قصتها ٠ وهكذا تكون الظروف أقوى من الانسان وأقدر على توجيه مسار حياته ٠

ولكن عبد الفتاح رزق لايريد لقصته أيضا أن تكون مجرد ظروف قاهرة وأبطال متهورين ، فهو يرى ـ كما سوف نكتشف بعد قليل ـ أن الانسان هو صانع الظروف ، وأنه مسئول عن أخطائه ، وأنه ينبغى عليه أن يكون قويا حتى يتغلب على ظروفه ولو كانت قاهرة ٠ ولذلك نجده يجرى على لسان نوال هذه الفقرة : « أنا التى تخليت عن عباس ٠٠ كان اتفاقى القديم معه أن أول شيء أفعله بعد التخرج هو أن أسافر اليه ٠٠ ولم أسافر ٠٠ سعدت بالشهادة وسعدت بأنى مطلوبة للعمل ، وعلى عجل ، كمدرسة للفلسفة قلت « كفاية » ولم أكن أدرى أننى قد أصدرت على نفسى حكما بالاعدام ٠٠ حتى ولو كنت قد سافرت ولم يتزوجنى عباس ، فقد كنت أستطيع شق طريقى واثبات وجودى ٠٠ بقيت لتتوالى الأخطاء الخطأ بعد الآخر » (ص ٤٨) ٠

وهكذا يصل الكاتب الى نقطة درامية متأزمة تشبه الذروة فى الأعمال المأساوية الكبرى : فالظروف قاهرة ولكن على الانسان أن يواجه ظروفه بعزم وصلابة والا طحنه دولاب الحياة الذى لا يرحم مثلما طحن نوال ، ومثلما يؤدى بشخصيات كثيرة فى الحياة الواقعية الى الانتحار أو الجنون ، وكلاهما ضعف عن مواجهة الظروف ٠ وكأن الانسان قد كتب عليه دائما أن يكون مثل سيزيف فى الأسطورة اليونانية الشهيرة يحمل الصخرة حتى يصعد بها قمة الجبل ، ثم تتدحرج منه ، فيعود الى السفح ليصعد من جديد وهلم جرا ٠

الحضور والغياب

أجاد عبد الفتاح رزق فى هذه الرواية تقنية نظن أنها جديدة ، وأنه لم يسبق اليها ، وهى النهج ، فى معظم الفصول ، حسب خطة تقوم على الحضور ثم الغياب ٠ وهذا نابع من طبيعة الرواية التى تدور ـ

كما أسلفنا — بين زمانين زمن حاضر مؤلم ، وآخر ماض كامن بشدة فى الذاكرة ، ثم هناك الزمن المستقبل الذى يمثل الحلم • ولهذا نجد الفصل يبدأ عادة بلحظة حاضرة ، تكون مساحتها فى العادة أقل من اللحظات الماضية التى تستغرق بقية الفصل ، وقد يتخلل ذلك حلم مستقبلى •

ولنأخذ بعض الأمثلة على ذلك : ففى الفصل رقم ٨ (صفحة ٣١) نجد الفصل يبدأ بحكاية شخصية من الشخصيات التى معها فى المستشفى ، وهى هنا نبوية التى ظلت عانسا حتى انتهى أمرها الى الجنون • وتحكى لنا الراوية كذلك نتفا من تصرفاتها داخل النزل ، ثم تنتقل الى شخصية أخرى ممن معها وهى الناظرة ، وكل هذا يأخذ أقل من صفحتين ، ثم تأتى مرحلة الغياب فتأخذ ماتبقى من الفصل وهو حوالى ثلاث صفحات ، تبدأ بذكرى أمها مع ذلك الجلف المسمى البابلى ، ثم تنتقل الى البغل زوجها ثم تظهر بعض تأملاتها مثل قولها : « أنا مثل كثيرات غيرى ، نظهر للناس وكأننا نمتلك كل شىء ، وفى الحقيقة فنحن لا نمتلك شيئا •• لسنا أغنياء ، ولسنا فقراء •• الطبقة المنحوسة التى تأتى فى الوسط ، وتكون مسئولة عن كل ما فى البلد » ، وتظل فى حديث متواصل عن أمها وزوج أمها وأخيها منه المسمى صادق ، وأخيها حتى ينتهى الفصل •

وقد يتمثل الحضور فى شخصية غائبة جاءت لتزورها فى المستشفى ، مثل أمها التى حضرت لزيارتها فجعلت تسائل نفسها « ماذا حدث فى الدنيا ؟ ظهرت أمى دون سابق انذار •• فرحت كل الفرح لمقدمها رغم كل ما كان بينى وبينها •• الخ » (الفصل رقم ١٨ ، ص ٧٨) • ولكن نوال ، حتى فى هذا الحضور ، تنتقل بسرعة الى الغياب فتحاور الشخصيات الغائبة (وأمها أمامها) ، وهذا الحوار يأخذ شكل المونولوج ، فكأنها تكلم نفسها ، بل انها تكلم نفسها فعلا ، وعندئذ نجد أن حضور أمها لايكاد يتمثل الا فى جمل من مثل : « تهمسين بأنك تعرفينه » ، « تهزين رأسك بالنفى » • وهذا المونولوج الذى يدور فى حضور أمها ينقل المشهد من مشهد واقعى عادى الى مشهد شاعرى • ولنأخذ مثالا لذلك الفقرة التالية (ص ٨٠) التى تقول فيها نوال : « أتذكر يوم أن قلت لى : من كل رجال الأرض تختارين هذا الرجل ؟ •• لم يكن اختيارا يا أمى العزيزة •• كان « مصير الاختيار » •• ولكن •• كيف ستفهمين •• لو كنت قد طاوعتك ما حدث كل الذى حدث •• هل تريدين سماع مايسعدك •• عماد كان معجبا بك » •

فهذه الفقرة ــ كما نرى ــ تدلنا على طبيعة اللغـــة السردية فى الرواية • وقد تناولنا هذه المسألة فيما سبق ، ولكن لا بأس من العودة اليها مرة أخرى اذا كان هذا سيساعد على فهم طبيعة البناء الفنى للعمل برمته •فالمشهد فى هذا الفصل ــ كما أسلفنا ــ يبدأ بمشهد واقعى هو حضور أمها لزيارتها فى المستشفى ، ولكن هذا المشهد الواقعى لايلبث أن يتحول الى مونولوج يمكن أن نطلق عليه « المونولوج الحوارى » ، ذلك أن الراوية تخاطب نفسها وتحاور الآخر فى آن ، لكنه حوار داخلى ، من طرف واحد ،فيه استغراق فى الماضى الذى يمثل هاجسا قويا لايفارقها أبدا ، وفيه معظم « التيمات » المؤرقة : زواجهـــا من عماد ، وتحكم الظروف فى هذا الاختيار ، وانفصال أمها عنها لانشغالها الدائم بأزواجها واحـدا بعـــد الآخـــر •

وفى الفصل رقم ٢٢ (وما نذكره مجرد أمثلة) نجده يبدأ بالحديث عن عطيات « الملكة » ، وهى كما ذكرنا من قبل احدى نزيلات المستشفى ، أى أنها فى هذا الفصل تمثل الحضور ، ثم يعقب ذلك الغياب أو العودة الى الماضى ، ويبدأ بسؤالهـا لنفسها : « هل لو لم يمت البـــابلى كنت قتلته ؟ •• ووجدتنى أجيب دون مواربة : نعـم •• وعدت أســـأل : وعماد ؟ •• واندفعت بالاجابة : نعم ، نعم ، ولكن لم تطله يداى •• دائما كان ينتصر على » (ص ٩٨) • انه الهاجس الدائم الذى يؤرقهـــا : البابلى زوج أمها الذى عاشت طفولتها فى وجوده ، وعماد زوجها الذى أظلمت حياتها بسببه • ثم يستمر تدفق الماضى أو الغياب ، ولكنها فى هذا الفصل بالذات تركز على زوجها ، فتحدثنا عن نفاقه ، وخاصة أمام الزملاء فى المدرسة ، وعن خيانته لها بالزواج من أخرى ، وعن سؤاله لها قبل انتهاء شهر العسل عن المبالغ التى خصصها لها البابلى زوج أمها ، بل انه بعد سنة واحدة من الزواج أرغمها على كتـــابة توكيل له بصرف مرتبها بحجة أنها فى أجازة وضع •

ومسألة الحضور والغياب من المسائل التى أبدع فيها النقد المعاصر • ففى العمل الأدبى ــ كما يقول ريفاتير ــ تتحكم عوامل الغياب وتطغى على كل العناصر • ولا حضور الا لعاملين فقط هما القارىء والنص ــ فالنص ينتصب أمام القارىء كحضور معلق ، والمطلوب من القارىء هو أن يوجد العناصر الغائبة لكى يحقق بها للنص وجودا طبيعيا أو قيمة مفهومة (٧) • والصلة بين الحضور والغياب صلة حياة ووجود فى النص • ولقد شخص

(٧) انظر د• عبد الله الغذامى ، « الخطيئة والتكفير ــ من البنيوية الى التشريحية » ، النادى الأدبى الثقافى ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ص ٨١ •

تودوروف هذه الصلة فى نظـــرية فنيـــة استنبطها مـن حـــكايات « ألف ليلة وليلة » حيث صـــار الخطاب معادلا للحيـــاة ، وعدمه هو الموت (٨) ٠

ولكن الحضور والغيـاب لايقتصر على الخطـــاب أو عدمه فقط ، وانما يمتد ليشمل الشخصيات الحاضرة والأخرى الغائبة على النحو الذى فصلناه فيما سبق ، وان كان الغياب لا يعنى غيابا مطلقا ، بل انه بمفهوم الحضور والغياب عند ريفاتير وتودوروف يمثل حضورا لأنه حاضر فى النص ، ثم ان حضوره وهو الماضى الساكن فى أعماق الذاكرة أقوى فى النص الروائى الذى معنـا من حضـــور الواقع الآنى ، ولكننا فى نص عبد الفتاح رزق أردنا نوعا آخر من الحضور ــ كما أسلفنا ــ هو حضور الشخصية فى الواقع ، أو غيابها عن الواقع وحضورها القوى فى الذاكرة ٠ وفى رأيى أن أهم ما فى رواية عبد الفتاح رزق هو أنه استطاع أن يبدع هذا الجانب أيما ابداع ، وقدم لنا رواية فريدة من نوعها ٠

وبهذا المفهوم أيضـا نجد أن شخصية الابن عادل ظلـت شخصية غائبة من أول الرواية حتى آخرها ٠ وكانت أمه نوال دائمة السؤال عنه لكل من يزورها ، وكانت دائمة التساؤل لنفسها : لماذا يمنعوننى منه ؟ أو يخفونه عنى ؟ تقول فى صفحة ٢٣ : « مشكلتى الوحيدة الآن هى أننى أفتقد ابنى عادل ٠٠ لا أعرف شيئا عنه ٠٠ أطلب منهم أن يصحبوه معهم عند زيارتى ولا أحد يستجيب لما أطلبه ٠٠ وقد فهمت أن مجىء ابنى الى المستشفى من المستحيل ٠٠ لماذا لا أعرف ٠٠ رأيت أطفالا كثيرين يأتون لزيارة أقاربهم وأبقى أنا دون أن يزورنى ابنى » ٠ وقد ظـل عادل يمثل هما متواصلا عندها حتى كان الفصل التاسع والعشرين ، وفيه يتصور القارىء أن سر عادل ســـوف يكشف عنـــدما دار حديث بين طبيبين (هما الدكتور المليجى والدكتور عادل) وبينها ، فسألهـــا الأول : هل تتذكرين ما حدث لابنك عادل ؟ فردت عليه : ماذا حدث له ؟ فقال لها : أنا أريد أن أعرف منك ٠ وهنا يدرك القارىء أنه مجرد حوار عادى لايكشف عن سر ٠ ثم يعقب ذلك كلمات لها (ص ١٣٣) : « كل الذى أتذكره أننى تركته مع أبيه ٠٠ حين أجبرونى على المجىء الى المعمورة كنت أفتقده ٠٠ أتخيل شكله ٠٠ ملامحه شديدة السمرة ٠٠ أتمنى أن يكون بخير ٠٠ بعافية ٠٠ الخ » ٠ ثم انهـــا فى الفصل قبل الأخير ، ورقمـه ٣١ ، تكتب اليه ، أى الى الغائب الذى لاتعرف أين هو ولا كيف يكون ، رسالة ، تقول له فيها : « لا يهمنى العمر الذى وصلـت اليه الآن ٠٠ فمهما كنت

---

(٨) المرجع السابق ، ص ٨٢ ٠

صغيرا أم كبيرا فأنت ابنى ٠٠ الخ » كما تخبره أنها تسأل عنه كل من يزورها ، ولا أحد يجيب عليها ، ثم تسأله : وأنت لماذا لم تسأل عنى ؟ ٠ وفى هذه الرسالة ٠ أيضا يحدد لنا الكاتب ، على لسان نوال ، الذين ظهروا والذين مازالوا مختفين ، فيقول (ص ١٣٩) : « هل يرضيك أن يفعلوا ذلك بى ؟ (تقصد وضعها فى مستشفى الأمراض العقلية) ٠٠ لن يتحرك أحد فى العالم لانقاذى الا أنت ٠٠ ظهرت أمى ، جدتك ، ثم اختفت ، وخالتك آمال يقولون انهـا سـافرت ٠٠ هل تراها قد سافرت حقيقة ٠٠ أم ماتت ؟ أما خالك صادق فلم أعد أراه ـ ماذا حدث له هو الآخر ؟ » ٠ وهكذا تنتهى الرواية وعادل مازال غائبا ، ونوال أمه مازالت نزيلة مستشفى الأمراض العقلية ، وينتهى هذا الفصل الواحد والثلاثون وهو يمثل النهاية الحقيقية للرواية ـ كما سوف نرى فيما بعد ـ بالسؤال الذى تكرر فيه : « أنا أمك ٠٠ فكيف أسأل عنك ٠٠ وأنت ابنى ٠٠ فكيف لاتسأل أنت عنى ؟ انه اذا وضع متواصل وممتد وليس له نهاية ، أو بتعبير آخر ان المأساة مفتوحة فى حياة الانسان وليس هنـــاك أمل فى اغلاق الأبواب ، وسد الطريق عليها ٠ ونوال ، بهذا المفهوم ، ما هى الا رمز لعذابات البشر وجهلهم وسوء تدبيرهم ٠ ومن ثم يظل عالم الانسان هو عالم المستحيل ، على نحو ما أعلنت ذلك نوال فى صفحة ١١٤ : « أنا عالمى هو المستحيـل ٠٠ هو دائمـــا ما يجب أن يـكون ، وليس ما هو كائن بالفعـــل » ٠

ثنـــائيات

يقوم التحليل النقدى البنيوى على أربعة منطلقات يشرحهـا ليتش Leitch فى النقاط التالية :

١ ـ تسعى البنيوية الى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة ٠

٢ ـ تعالج العناصر بناء على « علاقاتها » وليس على أنها وحدات مستقلة ٠

٣ ـ تركز البنيوية دائما على الانظمة ٠

٤ ـ تسعى الى اقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء ، وذلك لتؤسس الخاصـية المطلقة لهذه القواعد ٠ وهذه المنطلقات الأربعة ، كما يقول الدكتور عبد الله الغـذامى ، تعين على تقبل البنيوية كنهج نقدى ذى فعالية بناءة فى ابتكار « نظرية شاعرية » تساعد على تذوق النص الأدبى تذوقا مبنيا على تصور نظرى نقدى يدعم أحكام القارىء ذى الذوق المدرب (٩) ٠

---

(٩) د٠ عبد الله الغذامى ، الخطيئة والتكفير ، ص ٤١ ٠

والشاعرية انتهاك لقوانين العـادة ، ينتج عنه تحويل اللغـة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه ، الى أن تكون هى نفسها عالما آخر ، ربما بديلا عن ذلك العالم ، فهى اذا « سحر البيان » الذى أشار اليه الأثر النبوى الشريف ٠ وما السحر الا تحويل للواقع وانتهاك له ، يقلبه الى « لا واقع » ، أو هو « تخييل » على لغة القرطاجنى ، أى تحويل العالم الى خيال (١٠) ٠

والثنائيات أو « التعارض الثنائى » من أهم العناصر التى تؤسس للشعرية فى المدرسة البنيوية ، وهى تدخل فى اطار ما يسمى بالعلاقات ، حيث ان هذه دائما ثنائيـة ، كالعلاقة بين الدال والمدلول ، بين اللغـة والخطاب ، بين الاختيار والتأليف ، بين السنكرونية (الآنية) والدياكرونية (التاريخية) ٠ ومن خلال العلاقات بين الوحدات بعضها البعض ينشأ ما يسمى بالوظيفة ، ومن هنـا تأتى أهمية مفهوم العلاقة فى التحليل البنيوى (١١) ٠ وفى هذا التحليل أيضا لابد أن يوضـع فى الاعتبار ما يسمى بعناصر الاختلاف لأنها تعين على ادراك أسباب الاختيار وأبعاده ، بناء على ما يراه البنيويون انطلاقا من مذهب سوسير من أن الاشـارة (الكلمة) لا تحمل قيمة جوهرية فى ذاتها وانما تتحدد قيمتها بعلاقتها مع سواها تعارضا ومغايرة ٠ وقيمة الشىء باختلافه عما سواه وتميزه دونه ٠ ولولا وجود الآخر المخالف لما أمكن تمييز الشىء (١٢) ٠

وفى رواية عبد الفتاح رزق « اغتصـاب أوراق مجهولة » نجد العلاقات الثنائية تلعب دورا كبيرا فى بناء الحدث ٠ وتطالعنا هذه الثنائية منذ أول صفحة ، عندما تخبرنا نوال بأن زوجها قال لها ذات يوم (قبل الزواج) : « ما رأيك فى أن يلتقى العقل مع الجسد ؟ وفهمت أنه الجسد وأننى العقل ٠٠ ووافقت بعد أن أقنعته بأننى الاثنان معـا : الجسد والعقل » (ص ٥) ٠ ولما كان زوجها ليس الا جسدا بلا عقل فانه لا يدرك من الأشياء الا عناصرها الواقعية فقط ، ولعله فى ذلك ، شبيه على نحو ما سانشو بانصا فى رواية دون كيخوته الشهيرة للكاتب الاسبانى دون ميجيل دى سرفانتيس أما هى فان الأشياء عندها تتحول الى رموز ، ومن ثم تهمها مشكلات الحياة ، ومشكلات العالم ٠ انهـا تحلم ببزوغ عالم لا تسود فيه الا عناصر الخير والحضارة ٠ ولأنها عقل فانها تلعب بالمنطق حتى فى أصغر أمورها شأنا ، فنستخدم البرهان القياسى فى مسـألة

(١٠) السـابق ، ص ٣٦ ٠
(١١) انظر السابق ، ص من ٣٤ الى ٣٧ ٠
(١٢) السابق ، ص ٢٧٨ ٠

هينة جدا ، تقول فى صفحة (٩) : « اذا كانت محطة الوصول هى آخر المحطات ، والمعمـــورة هى آخـر المحطات ، فالمعمورة اذن هى محطـة الوصول » • وهى فيلسوفة • تسأل نفسها ذات مرة (ص ٢٣) : لماذا لا توجد فيلسوفة واحدة بين كل الذين عرفناهم من الفلاسفة ؟ وترد على نفسها : « أنا سأكون تلك الفيلسوفة » • ثم انها تخلق لنفسها كوجيتها الخـاص ، تقول : « بدلا من أن أقول مثل ديكارت : أنا أفـكر اذن أنا موجود » أقول : « أنا أرفض البغل ، اذن فأنا العقل » (ص ٢٤) • فالثنائية اذن حادة بينها وبين زوجها عماد : هو البغل الذى لا يعقل ولا يحس ، وهى العقل الذى يبدع ويفكر • وعقلها لم يكسر فى أية لحظة حدة عواطفها التى كانت موجهة الى شخص واحد ، أحبته منذ طفولتها ، هو عباس ، ولكن ربما كان عقلها هو المسئول كذلك عن حدة هذا التوجه رغم تنكر عباس لها ولحبهما الأول • لقد ظل عباس يمثل همها الأبدى ، فهو حبها الأول والأخير كما ذكرت لنا فى بداية الفصل رقم ٣ ، بل ان عباس ، بالرغم من بعده عنها وبعدها عنه ، هو النعيم فى مقابل الجحيم المتمثل فى زوجها عماد ، لدرجة أنها قالت لعماد يوما (ص ٢٩) : « خذ ابنك واغرب عن وجهى فأنتما الاثنان التخلف بعينه » •

ولأن نوال عقل فى الأساس فهى صاحبة تأملات فلسفية نجدها مبثوثة طوال الرواية • ويستطيع القارىء أن يراجع ، مثلا ، صفحات ٨ و ٣٣ ، و ٤٧ ، ١١٢ • وسوف نتوقف عند بعض هذه التأملات عند حديثنا عن ثنائية التقدم والتخلف أو أوربا وأفريقيا •

وقد تكون العـــلاقة الثنائية فى الرواية قائمة على التلاقى لا على التضاد ، مثال ذلك ثنائية البابلى زوج أمها ، وزوجها عماد • فالبابلى بغل وزوجها بغل • تقول عن البابلى : « تصور أن يكون على الأرض مثل ذلك الانسان •• اذا كان القرد ــ كما يقول داروين هو حلقة الاتصال بين الانســـان والحيوان فان البابلى هو حلقـــة الاتصال بين الحيوان والحيوان ، بين الحمار مثلا والحصان » (ص ٢٢) ، أى أنه بغل وتقول عن زوجها : « غبت عن الساحة فلم أجد أمامى الا نفس النوعية •• بغلا آخر •• كنت أظنه مختلفا » (ص ٢٢) • وهكذا فاننا أمام شخصين ينسبان الى نوع واحد مختلف عن طبيعة البشر ، ومن العجيب أنهـا وقعت بين هذين الرجلين اللذين يمثلان صنفا واحدا تراه لا يختلف عن صنف البغال • وهذه مفارقة عجيبة وغريبـة أن تجد المفكرة الفيلسوفة صاحبة العقل المتوهج نفسها مضطرة للتعامل مع شخصين من نوعية أخرى مختلفة عنها كل الاختلاف • ومن ثم كان الوصول الى الحالة التى هى فيها أمرا طبيعيا اتفقت فيه النتيجة مع المقدمات •

ومن الثنائيات المتعارضة فى هذه الرواية ثنائية التقدم والتخلف . فابنها « عادل عماد مكتوب عليه التخلف منذ مولده ، ليس لأنه أسود ، وانما لأنه ولد فى هذا المكان من أفريقيا « فقد خلق الله العالم فى ستة أيام ، ولابد أنه خلق أفريقيا فى اليوم الأخير » (ص ٨) . وحينما أرسلت لابنها رسالة فى آخر الرواية قالت له : « حين كنت أقول لك انك أفريقى وانك متخلف ، لم أكن أقصدك أنت .. كنت أقول لك ان تخلفك ليس لأنك شديد السمرة وانما لأنك ولدت فى هذا المكان من الكرة الأرضية » (ص ١٣٨) . وفى مقابلة هذا التخلف الرهيب الذى تعيشه أفريقيا هناك التقدم الموجود فى أوربا ، وهذه المقابلة نجدها فى أكثر من مكان من الرواية . والمقابلة بين أفريقيا وأوربا تتوازى معها ثنائية أخرى هى ثنائية التقدم والتخلف التى تجمع بينها وبين زوجها عماد ، فهى رمز التقدم ، فى حين أنه رمز التخلف . وحين قام فى احدى المرات بتمزيق كتب الفلسفة وعلم النفس الموجودة فى مكتبتها الصغيرة قالت لنفسها : « المتخلف كان لا يعرف أن المكتبة بكل سطورها موجودة داخل رأسى » (ص ٨٤) .

ومن الثنائيات المقابلة بين جيلين ونمطين من أنماط الشخصية ، وبالتحديد هى وأمها . فأمها تمثل الجيل السابق ، غير المتعلم ، الخاضع لسلطان الرجل ، تتزوج وتطيع ، ويموت زوجها فتتزوج غيره ، وهلم جرا . أما الجيل الحالى ، جيل الابنة نوال ، فله رؤيته المختلفة يرفض سيطرة الرجل ، ويرفض تسلطه وعنجهيته ، ويبحث عن العلاقة المتكافئة ، فلا يمكن أن تكون هى ذات عقل ناضج مفكر ، فى حين أن زوجها متخلف بغل ، لا يفكر ولا يحس .

هناك أيضا التناقض بين عماد وعباس . فعماد زوجها — على نحو ما رأينا — يمثل التخلف خير تمثيل ، أما عباس حبها الوحيد المحبط فهو نموذج للتقدم ، حيث أنه صحفى نابه ، وان كان قد صعد على أكتافها واستغل مذكراتها فى احراز النجاح لنفسه ، ثم تخلى عنها ، ولم يلق أى اعتبار لعواطفها .. هل هذا يؤكد أن الظروف المحيطة بها كانت السبب الأول فيما وصلت اليه ؟ خاصة وأنها ذات مرة أنحت باللائمة على نفسها لأنها هى التى تقاعست عن الذهاب اليه وتخلت عن اتفاقها القديم معه بالسفر اليه بعد التخرج . ومن ثم فانها قبلت فيما بعد الزواج من عماد رغبة فى الخروج من الوضع السيىء الذى كانت فيه .

وهناك ثنائية التناقض بين عالمها المتخيل وعالمها الواقعى . فعالمها الواقعي ملىء بالمآسي ، في حين أن عالمها المتخيل عالم مثالى يقوم على قيم

الحب والخير والجمال • وقد حدث ذات مرة أن سألها كبير الأطباء فى المستشفى : لماذا تفارقين النـــاس الذين يحبونك ؟ فردت على همســـه بالصراخ قائلة : « مللت كل شيء •• ضقت بعدم قدرتى على تحقيق ما يجب أن يكون •• ثم أين هم هؤلاء الأحباء ؟ اننى كأنى نزلت من فوق قمة « الأوليمب » الى آبار الصرف •• من أهالى السحاب الى طين البرك » (ص ١١٤) • وهذا التناقض الذى تعيش فيه جعلها تقرر الانتحار (ص ١١٥) ، وهو أمر لم تقدم عليه أبدا •

وحتى على مستوى الشخصيات نجد النزيلات يطلقن على احداهن « عطيات » لقب الملكة لجمالها ورقتها ووداعتها فى حين يطلقن على أخرى لقب « العدوة » لعدوانيتها وتحرشها بالأخريات ومهاجمتها لهن •

وهكذا تلعب العلاقات الثنائية سواء بالتناقض أو بالتلاقى ، دورا كبيرا فى بناء هذه الرواية ، وتثرى من سماتها الشعرية •

حكايات من داخل النص

لا شك أن الحكاية الرئيسية فى هذه الرواية هى حكاية نوال على النحو الذى أوضحناه فيما سبق • ولكن الرواية تضم أيضا كثيرا من الحكايات الأخرى التى يمكن أن يقال عنها انها حكايات من داخل الحكاية الرئيسية • وذلك أن نوال ــ كما رأينـــا ــ نزيلة احدى مستشفيات الأمراض العقلية ، ولها زميلات ، كل منهن لها حكاية هى التى أدت بها الى دخـــول هذا المكان • فهناك حـكاية فرفورة (ص ١٥) ، ووزة (ص ٢٥) ، وبامبوزيا (ص ٢٦ و ٤١ ، و ٤٣) والعـدوة (ص ٢٧) ونبوية الناظرة (ص ٣١) • وقد يعود الكاتب ليطور الحكاية أو يأتى ببقيتها فى فصل تال ، كما رأينا فى حـكاية « عطيـات » التى تسمى بالملكة • وهناك أيضا حكاية الدكتور المليجى كبير أطباء المستشفى ، والدكتور عادل ودعوة الأول لنوال الى بيته • وقد اتضح أن هذه الدعوة كانت مجرد محـاولة منهما لمعـرفة الورقة الناقصـة من مذكراتها والتى تصورا أنها تتضمن سر ابنها عادل • وقد تصورت نوال لفترة أن الدكتور عادل يحبها ويريد أن يترك زوجته الأجنبية ليرتبط بها • ولا شك أن هذه الحكايات المتداخلة تثرى البناء الروائى ، خاصـة وأنها جميعها تقريبا تصب فى تيار واحد يجعل من الظروف عاملا رئيسيا فيما وصلت اليه نوال وزميلاتها من أزمات نفسية قادتها الى هذا المكان •

ولنتوقف قليلا عند أول حكاية (ص ١٥) وهى حكاية فرفورة ، التى يبدأ بها الفصـل الرابع • تقول نوال : « فرفورة هو اسم أعز

صديقاتى هنا فى المعمورة · هى ليست خريجة جامعة مثلى ، وليست متورمة المخ بالفلسفة · دراستها عجيبة ، وحكايتها أعجب · هى خريجة ثانوية فنية ومتخصصة فى المكياج · منذ أن جاءت الى هنا وهوايتها الوحيدة هى قص شعرى ·· الخ » · وكثيرا ما تبدأ الفصول بحكاية زميلة من الزميلات لتصب بعد ذلك مباشرة فى مشهد واقعى حضورى - كما أسلفنا - تدلف منه بعد ذلك الى ما أسميناه بالغياب أو الذكريات الأليمة الماضية · ولنأخذ مثالا آخر لحكاية أخرى ، عن نبوية المسماة بالناظرة · يبدأ الفصل رقم ٨ هكذا : « أعادت نبوية الى حياتى حكاية الجدول · نبوية كانت ناظرة مدرسة ابتدائية قبل أن تنضم الينا · طويلة القامة ، طيبة الملامح ·· الخ » (ص ٣١) · وهكذا يمضى الكاتب أو تمضى الراوية فى تتبع سيرة نبوية وكيف آل أمرها الى الجنون ، ثم انها تكون ، فضلا عن ذلك ، عنصرا فعالا فى داخل هذه المنظومة الفنية المكونة من نوال وزميلاتها وما ينقل كاهلهن من ماض أليم وحاضر أكثر ايلاما ·

ويبدأ الفصل العاشر هكذا : « هل سمعتم عن امرأة تغتصب واحدا من الرجال ؟ هذه هى جناية بامبوزيا التى جاءت بسببها الى هنا ·· الخ » (ص ٤١) ثم تمضى فى تتبع سيرتها وأحوالها · وبهذا يكون عبد الفتاح رزق قد ألقى الضوء على أكثر من شخصية فى الرواية ، تجتمع كلها فى بؤرة واحدة لتصنع هذا العالم الغريب المطحون · فبامبوزيا - على سبيل المثال - مطلقة من زوجها مثل نوال (انظر ص ٤٣) ولها ظروفها الاجتماعية السيئة مثل الأخريات ، اللائى تنطوى كل منهن على سر · ولهذا تقول نوال عن بامبوزيا : « قرأت خطاب أخواتها اليها وسألتها ومازلت لا أفهم ·· أى سر تخفيه يا ترى ؟ أية أسرار تتلوى فى هذا الحيز الذى تعيش فيه مثل هذه النوعية الفريدة من الحياة ؟ » (ص ٤٢) · وسوف تعود الراوية الى بامبوزيا فى صفحات أخرى من بينها مثلا الفصل رقم ٢٤ · وبهذا يقدم لنا الكاتب مجموعة من الشخصيات المتأزمة المقهورة التى تدل على مأساوية الحياة وعبثيتها واختلال توازنها ، وكل هذا فى أسلوب شاعرى ومواقف شاعرية تجعل هذه الرواية عملا من أهم الأعمال التى صدرت فى السنوات الأخيرة ·

نقاط ضعف

برأيى أن أضعف نقطة فى هذه الرواية هو عنوانها · وهذا العنوان مرتبط فى الرواية ببعض الأحداث والمشاهد التى أرى أنها هامشية جدا · فقد جاء العنوان « اغتصاب أوراق مجهولة » من أن نوال كانت تكتب

أوراقا أو مذكرات (انظر مثلا ص ٨٩) ، وقد قالت فى حوار لها مع كبير الأطباء : « قلت لك ان أوراقى تضيع حتى ‥ لا أعرف من يأخذها ‥ يغتصبها ‥ انه كأنه ‥ كأنه يغتصبنى ‥ هل يرضيك أن يغتصبنى أحد ‥ اغتصبنى عماد باسم الزواج » (ص ١٠٤) ٠ وفى الفصل رقم ٢٧ (ص ١٢١) تطرح نوال فى بدايته هذا السؤال : « هل وصلت أوراقى الى عباس ؟ كان فى نيتى أن أرسلها اليه ولكن لم أرسلها » ٠ فهل وصلت أوراقها فعلا الى عباس وهو الآن يمتح منها يومياته التى يكتبها فى الجريدة التى يعمل بها ؟ هذا ما يجيب عليه هذا الفصل بابهام شديد يشبه ابهام طرح السؤال نفسه ٠ لكنها على الأقل ترى ذلك وترى أنها كاتبة وأن مكانها الحقيقى هو الجريدة لا المستشفى : « كل الفرق بيننا ـ هكذا تقول ـ هو أنه يجد المكان الذى يكتب فيه ، فيعرفه الناس ، أما أنا فأكتب الأوراق التى تضيع منى دائما » (ص ١٢٢) ٠ ثم تقول لنا فى نهاية الفصل (ص ١٢٥) : « أنتم الآن تعرفون أين تقرأون أوراقى ‥ تابعوا يوميات هذا الكاتب المشهور » ٠

اذن فالاحتمال الأكبر هو أن الذى سرق أوراقها ويستفيد منها هو عباس الذى أحبته فى طفولتها وصباها ولم تنس حبه أبدا ، وكان يمثل أحد العوامل القاهرة التى قادتها الى مستشفى الأمراض العقلية ٠ ولكنى بوصفى قارئا كنت أحس دائما فى مسألة الأوراق هذه نوعا من الافتعال الذى يمثل عالة على البناء الأصلى أكثر مما يمثل اضافة له ، ومن هنا تعجبت كيف لم يجد الكاتب الا هذه الجزئية الهامشية فيستخلص منها عنوان الرواية ؟!

ثم اننا فى الفصل الأخير رقم ٣٢ نكتشف أيضا أن الأطباء وخاصة كبيرهم الدكتور المليجى كانوا يسرقون أوراقها ٠ وفى ذلك تقول نوال : « عندما اكتشفت أن الكلمات هى كلماتى ‥ ماذا يفعلون ؟ انهم يرتكبون نفس الجريمة التى ارتكبها عباس الكاتب المشهور السرقة باسم الاقتباس ، والاغتصاب باسم توارد الأفكار » (ص ١٤٢) ٠ اذن فأوراق نوال معرضة للسرقة سواء من جانب عباس أم من جانب الأطباء ، ومن هنا جاء العنوان « اغتصاب أوراق مجهولة » ٠ ولكن اذا كان اغتصاب عباس للأوراق مبررا ، لأنه يستفيد بها فى يومياته ، فما الذى يبرر اغتصاب الدكتور المليجى لهذه الأوراق ؟ يقدم لنا الكاتب تبريرا لذلك وهو أنهم كانوا يريدون الاطلاع على أسرارها الخاصة ، وبالأخص سر ابنها عادل من أجل علاجها ٠ ولكن هل هذا الهدف الهامشى جدا فى الرواية كان يبرر أن يؤخذ العنوان منه ؟

كما ذكرت من قبل فان العنوان هو أضعف نقطة فى الرواية ، بل انه يبدو تقليديا ، شديد التقليدية خاصة عندما أضاف اليه الكاتب فى ذيل غلاف الكتاب عبارة « جبر الخواطر » ٠ ولا أدرى ماذا يقصد الكاتب بهذه العبارة ؟! انها الذهنية التقليدية التى تحكمت فى صياغة العنوان ٠

وفيما عدا هذا الجانب الخاص بعدم التوفيق فى صياغة العنوان نجد أن نقاط الضعف الأخرى فى الرواية مجرد هنات بسيطة ٠ مثال ذلك ما ذكرته الراوية فى بداية الفصل رقم ٢ من أن عادل عماد هو الاسم الوحيد الذى تقوله بالكامل لأنه اسم ابنها ، فى حين نعثر بالرواية على أسماء أخرى كاملة مثل نبوية سالم الناظرة (انظر الفصل رقم ١٧) ٠ وفى صفحة ١٣٩ تقول نوال فى رسالتها الى ابنها عادل : « لا تصدق أحدا فى أية كلمة يقولها عنى ٠٠ صدقنى ٠٠ أنا فقط حين فكرت فى الانتقام لم أنتقم الا من ذلك الجلف الذى تحمل اسمه » تقصد زوجها عماد ٠ ولكن كيف ؟ ان هذا يتعارض مع أحداث الرواية حيث نعرف أنها لم تنتقم منه فى شىء ، ويتعارض مع ما ورد فى صفحة ٩٨ من أن يديها لم تطله ٠ تقول ما نصه : « هل لو لم يمت البابلى كنت قتلته ؟ ووجدتنى أجيب دون مواربة : نعم ٠ وعدت أسأل : وعماد ؟ واندفعت بالاجابة نعم ، نعم ،، ولكنه لم تطله يداى ٠٠ دائما كان ينتصر على » ٠

وهذه ـ كما نرى ـ نقاط ضعف هينة لا تؤثر على القيمة الفنية للرواية ، فما أسهل تغيير العنوان فى أى طبعة تالية ، اذا اقتنع الكاتب بأن ما يقوله الناقد صحيح ٠ ولكن ربما يكون للكاتب شروطه ومبرراته الخاصة التى تجعله يتمسك بهذا العنوان ، وربما لم يصب الناقد كبد الحقيقة فى هذه النقطة أو فى غيرها ، والمسألة فى النهاية نص يخضع لتعدد القراءات على النحو الذى أوضحته أخيرا تيارات ما بعد البنيوية ، وخاصـــة نظرية التلقى ٠ المهم أن عبد الفتاح رزق قد أثبت فى هذه الرواية ، وفى أعماله السابقة أنه كاتب من نوع خاص ، وأنه ذو عقلية فنية مبدعة وأصيلة ٠

محمد جبريل

قاضي البهار ينزل البحر

استخدام أسلوب التقرير البوليسي في بناء الرواية

هذه هى الرواية الرابعة للقاص محمد جبريل • فقد سبقتها رواية « الأســوار » التى نشرت بالهيئة المصرية العــامة للكتاب عام ١٩٧٣ ، ثم رواية « امام آخــر الزمان » التى نشرت بعد ذلك بأحــد عشر عاما ، ثم رواية « من أوراق أبى الطيب المتنبى » التى انتهى المؤلف من كتابتها خلال عام ١٩٨٧ • والملاحظة الأولى التى نخرج بها من قراءاتنا لهذه الأعمال الأربعة ، فضلا عن اسهاماته البارزة فى مجال القصة القصيرة ، هى أن محمد جبريل يحــاول فى كل عمل أن يقدم تجربة مختلفة شكلا ومضمونا ، وان كانت أواصر القربى بين الرواية الأولى « الأســوار » والرواية الأخيرة « قاضى البهار » أكثر وضوحا ، ومن ثم فسوف نخصص مساحة فى نهاية هذه الدراسة لبحث هذا الموضوع حتى نقف على درجة التطور الفنى عند الكاتب •

ونبدأ فى قراءة رواية « قاضى البهــار ينزل البحر » فنجد شيئا ما يشدنا تجاه هذا العنوان • ومن حقى كقارىء ، قبل أن أقرأ الرواية ، أن أتساءل : ماذا يقصد المؤلف بهذا العنوان ؟ ومن هو قاضى البهار ؟ ولماذا اختار هذا الاسم بالذات ؟ هل اختاره لغرابته أم أن له دلالات ايحائية فى نفس الكاتب تنتقل بسهولة من المرسل الى المتلقى فتمارس نوعا من التأثير الغريب الذى يدفع القارىء ــ على نحو ما حدث معى ــ الى التساؤل • وسوف يكتشف الدارس ــ الذى أصبح يختلف بعض الشىء عن القارىء العادى ــ ان قاضى البهار هذا اسم ورد فى شجرة العائلة التى ينسب اليها الكاتب نفسه وأن هذا الاسم قد استهواه ولفت نظره فقرر أن ينتفع به يجعله عنوانا لهذه الرواية • ولكى يزيد الأمر غرابة أسنده الى جملة فعلية « ينزل البحر » • وهذه الجملة لها دلالة مباشرة تتمثل فى النزول للاســتحمام أو للصيد أو لغير ذلك مما ينتفع به • أما ظلال الدلالة هنا فتشير الى أن هذا الرجل غريب الاسم من سكان السواحل • اذن فالعنوان بهذا التركيب ، وقبل البدء فى قراءة الرواية يدلنا على أننا أمام رجــــل غريب الاسم من سكان السواحل يعيش مع

البحر صائدا أو منتفعا على أى وجه · ولكن المؤلف لا يتركنا كثيرا فى هذه الحيرة وعند هذه التساؤلات · فما ان نبدأ فى قراءة الرواية حتى نعرف (من أول صفحة) أن قاضى البهار هذا هو المواطن محمد ابراهيم مصطفى العطار من مواليد الاسكندرية فى ١٧ فبراير ١٩٥٨ ، موظف بادارة التخليص الجمركى ومقيم بالمنزل رقم واحد بشارع المرسى أبى العباس · وأن قاضى البهار هو اسم جد له قديم · ثم نمضى مع الرواية حتى نصل الى نهايتها فنعرف أن نزول محمد قاضى البهار الى البحر كان هو النزول الأخير ، أى أنه لم ينزل للاستحمام أو صائدا أو منتفعا على أى وجه ، وانما نزل واختفى تخلصا مما عاناه من استدعاءات وتحقيقات ومطاردات على يد رجال الشرطة الذين كانوا يرونه خطرا على الأمن ويحاولون أن يلفقوا له التهم · وبهذا تلعب البداية (بدءا من العنوان) والنهاية دورا كبيرا فى اعطاء هذا العمل بنية دائرية تبدأ من نقطة النزول ، فى العنوان ، وتنتهى الى نفس النقطة « النزول » ولكن بطريقة مفارقة تماما لنقطة البداية · وبين هاتين النقطتين (العنوان ذو الوظيفة الاشارية Refencial والنهاية ذات الوظيفة العاطفية Emotiva تدور الأحداث التى تبرهن على أن هذه النهاية كانت نتيجة طبيعية ·

والاختفاء بصفته حدثا واقعا لا يهمنا فى حد ذاته ، وانما تنبع أهميته من كونه يشكل رمزا أدبيا يتولد عنه الكثير من المعانى · وهذا ما عبر عنه رولان بارت عندما تحدث فى كتابه « النقد والحقيقة » عن القراءة الرمزية للأعمال الأدبية ، حيث يرى أن اللغة الأدبية لغة رمزية · وفى ذلك يقول : « ان الرمز ليس هو الصورة ، وانما هو جماعية المعانى » ، وذلك لأن اللغة الرمزية الخاصة بالأعمال الأدبية هى ، فى بنيتها لغة جماعية ، تتشكل على نحو معين بحيث تأتى الكلمة حاملة لمجموعة من المعانى (١) · وبهذا يصبح نزول البحر دالا على مجموعة من المعانى ، مثل اليأس والقرف والاحساس بالقهر ، تصب جميعها فى هذا التيار الذى يؤدى به الى الاختفاء فى جوف البحر ، أو على حد تعبير الرواية نفسها « لكن محمد قاضى البهار نزل البحر واختفى » (الصفحة الأخيرة) ·

(١) Rotland Barthes, Critique et Vertté, Par's, ed Au seul, 1966, p. 50.

تقوم رواية « قاضى البهار ينزل البحر » على مجموعة من التقارير البوليسية التى تنتظم فى ستة فصول • ويلاحظ أن الكاتب يستبعد تماما كلمة « فصل » ويستخدم بدلا منها كلمة « موجة » • ولا نظن أن هذا التغيير من « فصل » الى « موجة » قد أتى جزافا ، وانما له دلالات أدناها الاعراب عن رغبة المؤلف فى التجديد وأعلاها تغليب عالم البحر الزاخر بالحركة والاضطراب على العالم التقليدى الساكن نوعا ما والمعبر عنه عادة بتتابع الفصول والأزمان •

ويستخدم المؤلف أسلوب « الأنا » فى السرد ، ولكن « الأنا » تختلف حسب شخصية الراوى • ففى معظم الأحيان يأتى السرد على لســان ضابط الشرطة أو المباحث القائم بالتحقيق ، وذلك فى صورة تقرير يبدأ عادة بهذه العبارة : « من تقرير الرائد فلان أو الملازم فلان (أو غير ذلك من الرتب) عن الشقة رقم كذا أو عن زيارة كذا •• الخ وقد يأتى السرد على لسان شخصية أخرى مثل « بقلوظة » ، وفى هذه الحالة يظهر حرص المؤلف على عدم الوقوع فى الخطـأ فيقول « رواية بقلوظة عن زيارتهـــا لقاضى البهار » أو « من رواية بقلوظة عن زيارة قاضى البهـار لملهى زهرة البنفسج » •• الخ • وقد يأتى التقرير فى صـــورة مذكـرة مثلما حدث فى « الموجة الرابعة » عندما بدأت بمذكرة من الرائد صفوت الشربينى تحمل صفة « سرى وهام » ، أو فى صورة ملاحظات كالتى قام بها المقدم عبد الفتاح جبر ، فى بداية الموجة الثالثة ، على التقارير المقدمة • وفى أحيان قليلة يبدو المؤلف هو السارد مثل بداية الموجة الثانية التى تقول أول جملة منها : « بيانات مستمدة من ملف بهية محمود زناتى ، الشهيرة ببقلوظة » ، حيث يستمر السرد بالضمير الثالث (هى) ، على غير المعتاد فى القصة ، بطول صفحة ونصف تقريبا ، دون اشارة الى أن هذا تقرير كتبه هذا الشخص أو ذاك • وقد قدم المؤلف شيئا قريبا من هذا فى أول صفحة من الرواية عندما تحدث عن وجود تقرير وصف بأنه « سرى للغاية » لكنه أغفل اسم صاحب التقرير • لكن هاتين القرينتين « تقرير » و « سرى للغاية » تدلان على أنه صادر عن ادارة البوليس •

ويقوم البناء الفنى فى الرواية على ثلاثة محاور رئيسية هى :

١ ـ الاتهام الملفق وما يستتبعه من أفعال تستهدف جعله حقيقة واقعة •

٢ ـ أدلة البراءة بالنسبة للشخص المتهم ودلالتها على الظلم الواقع عليه •

٣ ـ أدلة الادانة بالنسبة لملفقى الاتهام ودلالة ذلك على العسف والظلم والتسلط •

وهذه المحاور الثلاثة تتداخل وتتفاعل حتى تجسد أمام القارىء الموضوع الرئيسى لهذه الرواية ولكل أعمال محمد جبريل وهو « القهر » ٠ وهذا القهر يتبدى فى أعماله على مستويين : ١ ـ القهر الخارجى المتمثل فيمن يقومون بغزونا ٠ ٢ ـ القهر الداخلى المتمثل فى القائمين بالسلطان ٠ وكما هو واضح فان موضوع قصة « قاضى البهار » هو القهر الداخلى ٠

فيما يتعلق بالمحور الأول نجد المؤلف يستعين على ابرازه بمجموعة من العناصر أهمها كتابة هذه التقارير نفسها ، وتوفر مجموعة من رجال الشرطة عليها ، حتى أصبحت شغلهم الشاغل وهمهم الأول فى حياتهم وفى معاشهم ، بها يرتقون درجات فى سلم الوظيفة ، وبها يحصلون على الحوافز والعلاوات ، وبذلك تصبح التقارير فى حد ذاتها وتلفيقها للبرؤاء من الناس وسيلة هامة لغاية أسمى بالنسبة لهم هى طاعة أولى الأمر حتى يحصلوا على الترقيات والحوافز ٠ وقد جاء فى مذكرة الرائد صفوت الشربينى ، فى أول الموجة الرابعة قوله : « تعلمون أن الرقابة المتصلة ، والبيانات التى قدمت من الزملاء بالادارة ، فضلا عن التقرير الذى أدلت به بهية محمود الشهيرة ببقلوظة ، قد أكدت خلو حياة محمد ابراهيم مصطفى العطار الشهير بمحمد قاضى البهار ، مما يريب أو يدعو الى الادانة ٠٠ لكن جهة الأمر تؤكد النشاط المريب لمحمد قاضى البهار ٠ الادانة ثابتة ، وان احتاجت الى الأدلة التى تدعمها ٠ ولكى تظل الادارة فى مستوى نظرة المسئولين ، فقد اقترحت نسبة العديد من الوقائع والتصرفات الى محمد قاضى البهار ، بحيث تشكل ضغوطا ، تسعى الى الادانة التى تثق فيها جهة الأمر » ٠

والوصول الى ذلك يتم بوسائل جهنمية منها مطاردة المتهم ، أو تعذيبه لاجباره على الاعتراف بالتهمة الملفقة (ص ٤٧) أو القيام بحملات تفتيش فى بيته (ص ٥١) أو الترصد لأبيه وضربه وركله حتى يجبروا ابنه على الاعتراف (ص ٥٣) بل انهم يلقون القبض على جلسائه وعلى العاملين فى المقهى الذى يتردد عليه ، ويعذبونهم حتى ينتزعوا منهم اعترافات بادانته (ص ٥٤) وفضلا عن هذا وذاك خطفوا ابن أخته الطفل رفيق عبد الناصر جميعى فى السنة الرابعة بمدرسة السيالة الابتدائية (ص ٥٦) ، وكاد محمد قاضى البهار أن يتعرض للقتل عندما اصطدمت به سيارة بعد أن أحس بمن يتبع خطواته عقب انصرافه من قهوة البورى (ص ٣٨) ٠

ومن قبل ذلك اعتمدت تقريرات رجال البوليس على عمل تحريات من واقع البيئة التى عاش فيها محمد قاضى البهار : الجيران ، والناس

الذين كان لهم أدنى صلة به ، وزملاء الدراسة فى المدرسة الابتدائية وفى كلية التجارة بالجامعة ، فضلا عن ناظر المدرسة وغيره من العاملين فى هذه الأماكن • وكل هذا بهدف العثور على أى ثغرة يمكن الوصول من خلالها الى تلفيق التهمة المطلوبة •

أما المحور الثانى الخاص بالادلة التى تثبت • بما لا يدع مجالا للشك ، براءة محمد قاضى البهار وخلو ساحته من الشك والريبة فيمضى فى خط متواز مع المحور الثانى ، ولذلك يقابلنا منذ الصفحة الأولى فى الرواية عندما نقرأ فى أول تقرير عن محمد ابراهيم مصطفى العطار ان أباه ، الذى تقلب فى وظائف شتى ، كان مواطنا حسن السيرة والسمعة ، لا يجاوز حدود وظيفته ، ولا يتدخل فيما لا يعنيه • وبسؤال الذين يجالسونه فى قهوة فاروق بشارع اسماعيل صبرى ، نفوا أنه يشارك فى أحاديث السياسة •• الخ • كما نعرف فيما بعد أيضا : أن هذا الرجل ابراهيم مصطفى العطار رجل فى حاله ، طاهر الذيل ، بعيد عما يشين • والناس تحترمه لطيبته وهدوء طبعه (ص ٤٠ ــ ٤١) • أما محمد قاضى البهار نفسه فهو موظف طيب ، فى حاله ، وملتزم (ص ٣٩) وهو ، فى السياسة ، ينتمى للوطن لا لحزب بعينه من الأحزاب الحالية « الوطنى والعمل والوفد والتجمع » (ص ١٢) وفى هذا مبالغة من المؤلف فى الحرص على أن يكون محمد قاضى البهار بعيدا عن أى انتماءات سياسية • كما أنه ملتزم حتى على المستوى الدينى ، فهو يذهب الى المقهى بعد صلاة العصر ويستمر هناك حتى التاسعة مساء (ص ١٨) كما أنه لم يستسلم لاغراءات بقلوظة ومحاولاتها جره الى عالمها بأى شكل حتى تسبر أغواره وتكشف أى ثغرة فى حياته ينفذ منها اليه رجال البوليس • فهو من هذه الناحية نظيف تماما ، كما أنه نظيف تماما فى عمله فى الجمارك برغم أن هذه الأماكن تجر دائما الى الشبهة ، ونظيف أيضا فى حياته اليومية كما جاء فى تقرير ختامى من جهة أمنية عليـــا : « لم تذكر التقارير ــ ولا رأينا ــ أنه تعاطى الخمر أو المخدرات أو المنبهات ، والا لغلب الظن أنه يعانى من الادمان (ص ٦٠) • وبهذا يكون المؤلف قد نجح فى أن يقدم لنا شخصية بريئة تماما من أى اتهام ، بل ان محمد قاضى البهار شخصية مثاليـــة فى حيـــاته وتصرفاته وبعده عن مواطن الشبهة • وكل هذا يؤدى الى تكثيف أدلة الادانة لدى القارىء تجاه هؤلاء الذين أخذوا يتعقبونه وينغصون عليه حياته لا لشىء الا لأن هناك تقريرا زائفا من جهة أمنية عليا وضعه موضع الشبهات •

وبهذا نأتى الى أدلة الادانة لملفقى الاتهامات فنجدهـــا تمضى هى الأخرى فى خط متواز مع الخطين الســـابقين ، لدرجـــة أن أدلة البراءة

السابقة تحمل فى طياتها ــ كما رأينا ــ أدلة للادانة . ومن العناصر التى تبرز هذه الأدلة أن كل من سألوهم عن محمد قاضى البهار لم يقدموا لهم أى دليل يدينه . كما أن تعذيبه لاجباره على الاعتراف ومطاردته ، ومطاردة والده ، والقبض على معارفه ، كل هذه الوسائل فيها ادانة للقائمين بهذا الأمر . وعندما تجمع لديهم خيط واحد يمكن أن يلطخ سمعته مثل تردده على زوجة عبد الناصر جميعى أثناء غيابه وجدنا هذا الاتهام يتبخر عندما كشف السر وعرف أن زوجة عبد الناصر جميعى هى أخته . وهذه النقطة بالذات تدل على التعسف الذى يتم فى مثل هذه الحالات عندما تعكس مقولة « كل انسان برىء حتى تثبت ادانته » وتصبح « كل انسان مدان حتى تثبت براءته » .

وبهذا تتجمع محاور الاتهام الملفق ، وأدلة براءة المتهم ، وأدلة ادانة ملفقى التهم كى تصنع هذه المنظومة من القهر المنظم الذى لا يفلت منه أكثر الناس طهرا وعفافا وبعدا عن مواطن الشبهات ، ورغبة فى الحياة الوادعة الآمنة الخالية من أى منغصات .

المكان والزمان

يلعب المكان دورا بارزا فى أعمال محمد جبريل بشكل عام ، وفى هذه الرواية بشكل خاص ، حتى لتكاد تصبح الموجة الأولى من الرواية (حوالى ١٦ صفحة) تعريفا بالمكان . فمن السطور الأولى نعرف ــ كما ذكرنا من قبل ــ أن محمد ابراهيم مصطفى العطار من مواليد الاسكندرية وموظف بادارة التخليص التابعة لمصلحة الجمارك ومقيم فى المنزل رقم واحد بشارع المرسى أبى العباس . ثم نعرف ــ من التقرير الأول ــ أنه أتم دراسته الابتدائية فى مدرسة البوصيرى والاعدادية والثانوية فى مدرسة رأس التين ، وحصل على البكالوريوس من كلية التجارة . كما نعرف أن أمه من مدينة الدلنجات التابعة لمحافظة البحيرة . أما التقرير الثانى الذى قدمه الرائد صفوت الشربينى (فى حوالى أربع صفحات) عن الشقة رقم ٢ فى البيت رقم ١ بشارع أبى العباس المرسى فكله كما هو واضح من عنوانه يدور حول المكان : الشقة وغرفها والشوارع التى تطل عليها ، وأثاثها ، والشقق الأخرى بالعمارة وساكنوها وواجهة البيت وشارع الموازينى ودكاكين الشارع .. الخ . ولولا أن محمد جبريل يوظف هذا العنصر المكانى فى بنية خاصة تتجاوز دلالة المكان فى حد ذاته كى تصنع مجموعة من الرموز والعلاقات لقلنا ان هذه النزعة عنده نمط من أنماط القصة الواقعية التقليدية ، لكن هذه البنية العميقة التى تتجاوز الدلالة السطحية للمكان ، فضلا عن اللغة المكثفة المركزة التى تلتقط

ما يفيد في توظيف السياق العام لخدمة أهداف محددة ، يجعلنا نتريث في اطلاق الأحكام العامة ونحاول البحث عن العلاقة التى تربط هذا العنصر الهام ببقية العناصر الفاعلة في الرواية .

فالمكان وساكنوه ، في عرف التحريات البوليسية ، له أهمية كبيرة في تحديد معالم الجريمة ، ان وجدت ، أو في الكشف عن بعض الثغرات التى تساعد في الوصول الى الجانى وتأكيد الاتهامات . ولذلك فان تقارير الرائد صفوت الشربينى وغيره من الضباط لن تقتصر على مقر السكن فقط وانما سوف تنتقل الى مدرسة البوصيرى الابتدائية للتعرف على الأعوام التى قضاها محمد قاضى البهار في هذه المدرسة . وهنا يدخل الكاتب في وصف موقع المدرسة والشوارع التى تطل عليها ، وفصولها ويستتبع هذا بالطبع سؤال الناظر والعاملين بالمدرسة ، ثم ينتقل بعد ذلك مباشرة الى كلية التجارة .

وفى كلية التجارة لا يهتم المؤلف بوصف المكان وانما يصف صلة محمد قاضى البهار بالكلية على لسان عبد العظيم بشارة أمين المكتبة عندما كان قاضى البهار طالبا ، وياسر السباعى زميله في الدراسة ، وصفية زغلول زميلة الدراسة أيضا والتى التقى بها لأول مرة في مكتبة الكلية .

ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك الى وصف ادارة التخليص بمصلحة الجمارك ويتوقف عند الباب رقم ٦ ، ويأتى كل هذا من خلال تقرير للنقيب عاطف عفيفى . ثم يأتى تقرير آخر للملازم أول عبده الدسوقى عن تردد قاضى البهار على قهوة البورى . ومن خلال هذا التقرير نتعرف على موقع المقهى (التى يفضل المؤلف تسميتها بالقهوة) ووصفها من الخارج والداخل والنصبة التى يختلف عليها اثنان من العمال « كولح » و « حنتوفة » .

ويلاحظ أن المؤلف أغفل تماما وصف مدرسة رأس التين التى قضى فيها محمد قاضى البهار المرحلتين الاعدادية والثانوية ، مع أن هذه المرحلة ــ من وجهة نظر التحقيق البوليسى على الأقل ــ أجدى من المرحلة الابتدائية في التعرف على بدايات قاضى البهار ، خاصة وأن المرحلة الثانوية بالذات هى التى تشهد بداية نضج الطالب وتفتحه على مجموعه من التيارات المختلفة .

وهكذا يكون التركيز في الموجة الأولى (أو الفصل الأول) على المكان . ثم تتتابع الفصول الخمسة الباقية فنجد دور المكان قد أصبح

شاحبا تماما لأن المؤلف ركز فى هذه الفصول على الحدث الروائى بعد أن أحس بأن ما قدمه عن المكان كاف لتمهيد الأرضية ، ومن ثم يمكن للشخصيات أن تتحرك عليها فى سهولة ويسر ٠

أما عن زمان الرواية فيبدو أن الكاتب كان حريصا على أن يحدد لقارئه الفترة التى جرت فيها هذه الأحداث ، ولهذا اهتم منذ البداية بتحديد تاريخ مولد محمد قاضى البهار (من مواليد الاسـكندرية فى ١٧ فبراير ١٩٥٨) ٠ وفى الموجة الأولى (ص ١٥) وردت اشـارة الى أن محمد قاضى البهار شـاب فى نحو الثلاثين من عمره ، ثم وردت فى الموجة الثالثة اشارة الى أن عمره تسعة وعشرون عاما على وجه التحديد ٠ وبذلك يكون زمان الرواية الحاضر هو عام ١٩٨٧ وفى الموجة الرابعة نعثر على اشارة أخرى تقول : « هذه البيانات تضغط على وجوب القاء القبض على قاضى البهار بمقتضى قانون الطوارىء والتحقيق معه فى الوقائع المنسوبة اليه » (ص ٤٤) ٠ وبهذا تكون كل هذه الأحداث قد جرت العام الماضى فى ظل قانون الطوارىء ٠

أما الزمان البنائى فى الرواية فيمكن أن نمثل له بالجدول التالى :

الزمن	المحتوى	العنـــاصر
الماضى	فترة الطفولة والشـباب	الأسرة ، المدرسة الابتدائية ، كلية التجارة ٠
الحاضر	الأحداث الحالية فى القصة	ادارة التخليص بالجمارك ، بقلوظة ، تحريات الشرطة ، مقهى البورى
المستقبل	لا يوجد فى الرواية وان كان له امتداد فى حادث الاختفاء	تمت مصادرته بعد ان افسد البوليس عليـه حيـاته ، وسد عليه باب المستقبل ، ولم يعد أمامه الا ان ينـزل البحر ويختفى ٠

وبهذا يربط المؤلف بين المكان والزمان فى علاقة حميمة تؤدى الى احداث التأثير المطلوب : فالماضى زاخر بالســعادة والحركة والأمل فى مدرسة البوصيرى وفى مكتبة كلية التجارة حيث التحضير لمستقبل زاهر ممتع ٠ ثم جاء الحاضر حاملا معه كل المنغصات ، من تهم ، وتحريات ، ومطاردات ، واستدعاءات الى قسم الشرطة ، وضرب وتعذيب ، وتنكيل حتى بالأقارب وبذلك تمت مصادرة المستقبل ، ولم يعد أمام محمد قاضى البهـار الا أن ينزل البحـر ويختفى ٠ وهكذا يتعانق المكان والزمان فى

رواية محمد جبريل : المكان بصـــفته تكثيفا للعاطفة على نحو ما يقول الفيلسوف والناقد الفرنسى جاستون باشلار : « ان الذى يعيش بشكل مكثف هو من يعرف للمكان كرامته » ، والزمان بصفته الوعاء الذى يحتوى الماضى والحاضر والمستقبل ، وأن كان المستقبل هنا متضمنا فى حادث نزول البحر والاختفاء على نحو ما يحدث عند الشيعة ، الذين يؤمنون بعودة الامام المختفى فى آخر الزمان ٠

القصـــة والواقع

يرى لوسيان جولدمان أن العمل الأدبى ، وان كان يعبر عن وعى طبقى ، الا أن محتواه الفنى بصفته عملا متخيلا يخضع أولا وأخيرا لحرية الكاتب ٠ أى أن العمل الروائى ، مهما تشـــابهت أحداثه مع أحداث الواقع ، يبقى دائما عالما قائما بذاته لأنه عملية تخييلية تركيبية فى المقام الأول (٢) ٠ وهذه النظرة التى سادت خلال العقود الأربعة الأخيرة تتفق مع نظرة كتاب الرواية الجديدة لهذه المسألة ٠ يقول ميشيل بوتور : « فى حين أن القصة الحقيقية تعتمد دائما على مصدر خارجى واضح كل الوضوح فان على الرواية أن تكتفى باظهار ما تحاورنا به » ويقول أيضا : ان ما يقصه علينا الروائى لا يمكن التثبت من صحته ، وما يقوله لنا يجب أن يكفى بالنتيجة لاعطاء كلامه مظهر الحقيقة » (٣) ٠

وقد توسع كتاب أمريكا اللاتينية فى بحث هذه القضية ، فطرحت فى كثير من الكتب النقدية ، ولم يخل منها تقريبا أى كتاب من المحادثات التى تجرى بشكل مكثف مع كبار الروائيين ٠ ولعل أفضل ما قيل فى هذه المسألة هو ما ورد على لسان جابرييـــل جارثيـــا ماركث وماريو فارجاس ايوسا من أن أفضـــل القصص هو ما جاء تعبيرا شعريا عن الواقع ٠ أى أن القصة الجيدة لا يمكن أن تكون نســخا فوتوغرافيـا للواقع ، وانمـا هى التى تمتح من الواقع ما يســاعد على بناء عالم روائى متناسق ٠

---

(٢) L. Goldmann. « Pour une socioligie du roman » Gallimard. 1964, p. 23.

(٣) ميشيل بوتور ، بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧١ ، ص ٦ ـ ٧ ٠

وقد توقفنا كثيرا فى دراسة هذه الظاهرة عند جابرييل جارثيـا ماركث (٤) فوجدناه يستفيد استفادة كبيرة من كل مكان عاش فيه ، ومن كل شخص عرفه أو تعامل معه وبخاصة جده وجدته وأهله بصفة عامة : فبيت الجدين فى أراكاتاكا هو بيت آل بوينديا فى رواية « مائة عام من العزلة » ، وفى هذا يقول : « ان الذكرى الحية باســـتمرار عندى ليست هى ذكرى الأشخاص بقدر ما هى ذكرى ذلك البيت الذى عشت فيه مع جدى فى أراكاتاكا ٠ انه حلم جوال مازال يلح على ٠ وأكثر من ذلك فانى فى كل أيام حياتى أستيقظ ولدى انطباع زائف أو حقيقى بأنى حلمت أنى أعيش فيه ٠ ليس ذلك لأنى عدت اليه فى الواقع ، وانما لأنى هناك دائما بمشاعرى ، بدون أى سبب خاص ، وكأنى لم أخرج أبدا من هذا البيت القديم الضخم (٥) ٠ وبالاضافة الى ذلك نجد جده وجدته ووالده وأمه وأعمامه وغيرهم ممن عرفهم فى طفولته وصباه يلعبون أدوارا رئيسية فى أعماله تحت أسماء أخرى وبملامح فزيولوجية مختلفة ٠ وعلى سبيل المثال فان الشخصية الرئيسية فى قصة « مائة عام من العزلة » وهو العقيد أوريليانو بوينديا يجسد شخصيتين فى حياة جارثيـا ماركث هما جده الأعلى جيرينيلدو ماركث والجنرال الليبـرالى رفائيل أوريبى وكان الأول يعمل تحت امرة الثانى فى « حرب الألف يوم » وهى الحرب الأهلية الكولومبية التى دارت رحاها بين المحافظين والليبراليين فى الفترة من ١٨٩٩ الى ١٩٠٢ م ٠ وفى قصة « مائة عام من العزلة » وغيرها من قصص ماركث تقابلنا عبارات تنطبق على بيت الأجداد هذا حيث نقرأ أن آل بوينديا (فى القصة المذكورة) كانوا هم المثل الأعلى ، وكان بيتهم هو أحسن البيوت فى القرية ، وكانت البيوت الأخرى معمولة على صورته ومثاله » (٦) ٠٠٠ الخ ٠

---

(٤) انظر فى ذلك كتابنا « دراسات نقدية فى الأدبين العربى والاســبانى » الفصلين المخصصين لماركث وأولهما تحت عنوان « نوبل فى الآداب ٨٢ لكاتب عملاق من العـالم الثالث » (ص ٦١) والثانى عنوانه « البحث عن ماكوندو » (ص ٣١٧) وهو دراسة مترجمة عن كاتب كولومبى يدعى داسو سالديفار ٠

(٥) Plinio A. Mendoza, Conversaciones con Gabriel Garcia Marquez, Bruguera, Barcelona, 1983, 2 edicion, pag. 17.

(٦) كل هذه المسائل موضحة بشكل موسع فى الدراسة المذكورة « البحث عن ماكوندو » والتى تختم بهذه العبارة : « وهكذا ، فان الأشياء والأشخاص أيضا فى بيت الأجداد بأراكاتاكا قد مارست تأثيرا شديدا ، وهى (أى الأشـياء) مثل الأشخاص قد بقيت فى الواقع » ٠

وهذه النزعة في الاستفادة من الواقع قدر الامكان موجودة بشكل مكثف في أعمال محمد جبريل وبخاصة في هذه الرواية الأخيرة « قاضى البهار » ٠

ان محمد قاضى البهار بطل القصة يحمل الكثير من واقع حياة محمد جبريل نفسه ٠ وسوف نتخذ من المخطوط الذى كتبه محمد جبريل عن سيرة حياته تحت عنوان « بحرى » (فى حوالى احدى عشرة صفحة) مرجعا نضاهى على أساسه ما ورد فى القصة من حياة الكاتب ٠ وقد سبق أن ذكرنا أن « قاضى البهار » اسم ورد فى شجرة عائلة محمد جبريل حسبما ذكر لى ذلك هو نفسه ٠ أما مدرسة البوصيرى الابتدائية فهى المدرسة التى درس بها محمد جبريل (بحرى ص ٢) ، ووالد محمد قاضى البهار الذى تقلب فى وظائف شتى وان كانت جميعها وظائف كتابية ، ويقرأ الصحف الأجنبية هو نفسه والد محمد جبريل (بحرى ص ٥ ـ ٦) ٠ والضريح الذى نجده فى الرواية داخل مدرسة البوصيرى (ص ٩) حيث نقرأ : « فى المنتصف تماما ضريح تباينت الأقوال فى الجدث المسجى تحته ، وان أجمعت على أنه ليس سيدى البوصيرى الذى سميت المدرسة باسمه » ، هذا الضريح تحدث عنه محمد جبريل فى مذكراته (بحرى ص ٤) فقال : « وللأسف ، فقد غادرت مدرسة البوصيرى دون أن أعرف سر ذلك الضريح الذى كان يطل على فنائها ٠ ولم يكن يتوسط الفناء ، أو يشغل جانبا منه ، وانما شيد فى ممر مرتفع نسبيا ، وثمة سور حديدى يفصل بينه ـ الممر ـ وفناء المدرسة ٠ أثار فضولى موضعه ، وغموضه المثير ، وتحوله ـ فى معظم الأحيان ـ الى جزء من حركة اللعب بين الأولاد ٠ كانوا يقفون ويجلسون ويلعبون فوقه وحوله ، دون أن يشغلهم الجسد الذى لابد أنه كان يرقد تحته ٠٠ الخ » ٠ كما أن قاضى البهار يحمل الكثير من صفات المؤلف ٠ ففى الصفحة الأخيرة من الرواية نقرأ : « أكدت التقارير أن القراءة ـ وحدها ـ هى ما يهواه قاضى البهار ٠ لم تشر الى حبه للسباحة أو الصيد أو أية هواية أخرى ٠ حتى كرة القدم ، يفضل النوم بعد الظهر عن متابعة مبارياتها فى التليفزيون ، فاذا عصاه النوم ، شاهد بداية الفيلم الأجنبى فى القناة الثانية حتى صلاة العصر » ٠ وهذه هى عادات محمد جبريل نفسه ٠

لكن المؤلف ، فى الوقت نفسه ، حريص على ألا يجعل بطل قصته صورة طبق الأصل منه ، ولهذا نراه يصفه فى الموجة الأولى من القصة بأنه « شاب فى نحو الثلاثين ، يرتدى بدلة صيفية ، لم يحسن كيها ـ نحيل ، وجهه أميل الى الطول ، عيناه بنيتا اللون ، أهمل خصلة من

الشعر على جبينه ، وان تسلل الصلع بصورة واضحة الى مقدمة رأسه ومنتصفها » وفضلا عن ذلك فان دخول البطل فى سياق هذه الأحداث التى تحدثنا عنها فيما سبق بباعد تماما بينه وبين المؤلف ٠

وعلى أية حال فان استفادة المؤلف من بعض المواقف والأحداث التى وقعت له فى حيـــاته مجرد مظهر من مظاهر الواقعية يمثل فى البناء الروائى للقصة جزئية من جزئيـات التعامل مع الواقع ٠ لكن واقعية القصة بشكل عام مختلفة عن الواقعية التقليدية التى تبدو مجرد نقل اثنوجرافى للواقع الخارجى ٠ ان القصـة هنا ، على العكس من ذلك تماما ، تلتقط جزئية من جزئيات الحياة فتكثفها وتنميها وتجعل منها رمزا أدبيا على النحو الذى رأيناه ، فيما سبق ، عند رولان بارت ٠ وبهذا تصبح هذه القصة عملا مجددا له خصوصيته ٠ اننا أمام عمل يتعامل مع واقع القهر ، لكنه يتجاوز هذا الواقع ليجعل منه رمزا على مأساة الانســـان فى مجتمع يعيش تحت وطأة التحريات والتقارير الملفقة ، والاتهامات ، والتعذيب ، والمطاردة ، حتى لا يجد الانســان فى النهاية الا سبيلا واحدا هو نزول البحر والاختفاء على النحو الذى فعله قاضى البهـار ، أو الصمت واجترار الآلام على نحو ما يفعل الكثيرون الذين يقبلون القهر صاغرين ٠

الشخصيات

ان الشخصية الرئيسية فى القصـــة هى شخصية محمد ابراهيم مصطفى العطار الشهير بـ محمد قاضى البهار ٠ بل انها هى الشخصية المحورية ٠ وهناك الكثير من الشخصيات الأخرى مثل بقلوظة وفتحى نافع ناظر مدرسة البوصيرى وعم برعى فراش المدرسة ، وعبد العظيم بشارة وياسر السباعى وصفية عبد الرحمن زغلول من أيام كلية التجارة ، وهناك والده ابراهيم مصطفى العطار ، ورواد القهوة مثل الشيخ سلامة الرشيدى ومنصور البحراوى وعبد الكافى ، وهناك عبد الناصر جميعى زوج أخته ، وعبد الفتاح عودة ، وأولاد الحاج مسعود اللبان ٠٠ الخ ، فضـــلا عن أسماء الضـــباط الواردة فى التقارير ٠ ولكن ليس لهذه الشخصيات جميعها أدوار قائمة بذاتها ، وانما يكون ظهورهـــا بمقدار ما يوضح جانبا من جوانب شخصية محمد قاضى البهار أو يدخل فى اطار التحريات والتقارير الجارية ٠ اذن فالقصة قائمة تقريبا على شخصية واحدة هى شخصية محمد قاضى البهار ، وعندما بدا أن شخصية أخرى أخذت تحتل دورا وهى شخصية بهية محمـود زناتى الشهيرة ببقلوظة وجدنا هذا الدور يتقلص تمـــاما عندما رفض محمد قاضى البهار أن

يستجيب لاغراءاتها ، وبذلك أصبح دورها هي أيضا قاصرا على المحور الرئيسى فى القصة (التقارير والتحريات) يدخل فى اطارها لمجرد القاء الضوء على هذا الموضوع وعلى شخصية محمد قاضى البهار • ويبدو أن المؤلف قد حرص أيضا على أن يظل بطل قصته بريئا من كل مايشين ، كما حرص على الايجاز والتكثيف وكأنه يقدم قصة قصيرة ، والا فقد كان فى الامكان أن يوسع من دور بقلوظة فى الرواية ويمد فى العلاقة بينها وبين قاضى البهار • ولكن المؤلف اقتصر على رواية بقلوظة عن زيارتها لقاضى البهار والتى دارت فى معظمها حول وصف الشـــارع والشقة وعرض طلبها عليه وهو أن لديها أعمالا تحتاج الى محاسب كفء وقد رشحه بعض الأصدقاء لهذه المهمة ، وكان رده عليهـــا أنه مكتف بوظيفته ، كما كتب أيضا عن زيارة قاضى البهار لملهى البنفسج حتى يبلغ بقلوظة بأنه لا يوافق على هذا العرض وأنه سوف يكلم أحد الزملاء فى ذلك ، وعندئذ ألقت عليه بقلوظة بأول خبر عن الاتهامات الموجهة اليه بدعوى أن له نشاطا مشبوها • والى هنا (الموجة الثانية) تنتهى تماما صلة بقلوظة بقاضى البهار • وبهذا يكون الكاتب قد وصل الى هدفه من أقصر الطرق واحتفظ بقصته نقية من الحشو والزيادات ، وهذه من سمات الأساليب البنائية الجديدة •

بين « الأسوار » و « قاضى البهار »

ان رواية « قاضى البهار » لها أصول من نفس النوع فى أعمال محمد جبريل السابقة ، ففى مجموعته القصصية القصيرة « تلك اللحظة » نجد القصة التى تحمل المجموعة اسمها تقدم تجربة شبيهة بهذه • وفى قصة « التحقيق » من مجموعته الأخيرة « هل ؟ » نجد تكنيكا لا يكاد يختلف فى شىء عن تكنيك « قاضى البهار » ، وكل ما فى الأمر هو أن المؤلف يستخدم « فتح المحضر » بحضرة وكيل النائب العـــام بدلا من استخدام التقرير البوليسى على النحو الذى رأيناه فى « قاضى البهار » ، مع الاختلاف الكبير ، بالطبع ، بين بناء القصة القصيرة وبناء الرواية • لكن الموضوع واحد وهو تلفيق التهمة للشخص البرىء واجباره أو محاولة اجباره على الاعتراف بها •

لكن أهم عمل من هذا القبيل سبق رواية « قاضى البهار » هو رواية « الأسوار » التى صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٧٣ فى سلسلة « روايات مختارة » • وهذه الرواية تتناول موضوع القهر أيضا ولكن بصورة مختلفة وتكنيك مختلف ، ويتمثل مضمونها فيما يلى : فى أحد المعتقلات النائية نجد قائمة طويلة من الشخصيات من مناضلين

سياسيين الى مجرمين خطرين ، لكنهم جميعا يعانون من قسوة الادارة الغاشمة فى السجن • وقد ثار النزلاء فى احدى المرات ولكن مأمور السجن ورجاله حسموا الأمر لصالح الادارة ، الا أن نزلاء السجن قرروا عدم التراجع ، وصمموا على أن يرغموا الادارة على تفهم مطالبهم العادلة ، واختاروا لذلك وسيلة لافتة للنظر هى أن يشعل أحد النزلاء النار فى نفسه وأجريت القرعة بالفعل لاختيار هذا الشخص ، وكانت المفاجأة هى أن القرعة وقعت على « الأستاذ » أهم الشخصيات الموجودة بالسجن وأكثرها ثقافة وتأثيرا فيمن حوله • وكان الواجب على من حوله أن يفتدوه لكنهم تقاعسوا ، وبذلك أصبح « الأستاذ » مثل الامام الحسين بن على رضى الله عنهما ، وتشى جيفارا وغيرهما من أصحاب القضية الذين يفتدون الناس بأنفسهم ولا يلقون من الناس الا العقوق والتخلص من حمل المسئولية •

فهذا اذن هو المضمون الذى يقرب بين رواية الأسوار ورواية « قاضى البهار » من حيث أن القهر هو الموضوع الرئيسى لكل من القصتين ولكن البناء الفنى فى كل من الروايتين مختلف تماما ، ويتضح ذلك من المقارنات التالية : —

١ — تشتمل رواية « الأسوار » على مجموعة كبيرة من النصوص التضمينية من الكتب المقدسة ، وكتب التاريخ وأقوال الحكماء والزعماء واعترافات السجناء وغير ذلك من النصوص التى تتلاحم مع نسيج الرواية (٧) ، بينما تخلو رواية « قاضى البهار » من أى نصوص تراثية •

٢ — فى رواية « الأسوار » لا يهتم الكاتب بتحديد المكان ولا الزمان ولا الأطر التى تتحرك من داخلها الشخصيات ، وانما كل ما يهمه هو أن يدلف مباشرة الى ما يريد التعبير عنه فى قالب تجريدى بالغ الاحكام والعتامة والسكون ، ومن ثم تتداخل الشخصيات — على كثرتها — وتظهر دون استئذان ، وتشارك فى الحوار بدون اعلان سابق ، بينما رأينا فى رواية « قاضى البهار » كيف احتل المكان مساحة كبيرة فى نسيج العمل الفنى •

(٧) انظر فى ذلك مقال الناقد محمد السيد عيد تحت عنوان « رواية الأسوار محاولة ناضجة للتعامل مع التراث » « فى كتاب أصوات » رقم ٣ الخاص بمحمد جبريل وعالمه القصصى ، بدون تاريخ ، ص ١٩١ •

٣ ـ الشكل الفنى فى رواية « الأسوار » يعتمد كثيرا على التطور الخفى للمواقف ، مما أضفى على القصة لونا من التعقيد ٠ واذا أضفنا الى ذلك تعقيدا آخر جاء من كثرة الشخصيات وتداخلها ومحاولة الاستفادة من كثير من التقنيات مثل الوصل والقطع والاسترجاع والتقطيع والقص واللصق وغيرها لأدركنا مدى الصعوبة التى تكتنف قراءة هذا العمل ٠ أما فى الرواية الأخيرة « قاضى البهار » فقد قدم محمد جبريل قصة سهلة ميسرة يبرز فيها عنصر « الحدوتة » الذى يشد القارىء ، فضلا عن تلاحم العناصر وانسجامها فى بنية تتجاوز الدلالات السطحية للأحداث الى الدلالات العميقة ٠ وبهذا نجد أن الفن الروائى عند محمد جبريل قد بلغ درجة من الابداع والجودة والقدرة على التعبير عن الموقف ، كل هذا فى لغة سليمة مكثفة موجزة وتقنية جديدة متطورة ٠

رواية النظر الى اسفل

البطل المأزوم والتعبير عن أزمة مجتمع

هذه ثانى رواية يصدرها الكاتب الروائى محمد جبريل خلال عام ١٩٩١ ، حيث صدرت له رواية « قلعة الجبل » عن دار الهلال بالقاهرة فى بداية العام المذكور • وبذلك تضـــاف هاتان الروايتان الى أعماله الروائية الأخرى التى نشرت خلال عقد الثمانينيات ومن أهمها « امام آخر الزمان » و « من أوراق أبى الطيب المتنبى » و « قاضى البهار ينزل البحر » • ويحاول محمد جبريل فى بعض رواياته أن يستلهم التراث ، لكنه فى بعضها الآخر يركز على الهموم الخاصة والعامة للانسان المعاصر بكل ما تحمل من آمال وآلام واحباطات •

وهذه الرواية الأخيرة محاولة للكشف عن مسيرة الانسان فى مصر فى فترة زمنية تبدأ من قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ تقريبا وتنتهى بمقتل الرئيس السابق أنور السادات • ومن ثم تبدو هذه الرواية وكأنها سيرة ذاتية لبطلها شاكر المغربى • ولذلك تمضى هذه السيرة الروائية فى خطين متوازيين : أولهما خط أحداث الحياة العادية لشاكر المغربى • وهى شخصية مأزومة كما سوف نرى فيما بعد ، وثانيهما خط التعليق على الأحداث الجارية من قيام ثورة يوليو الى الوحدة مع سوريا الى نكسة ١٩٦٧ ، الى حرب ١٩٧٣ •• الخ فضلا عن التحولات والأحداث التى تمت على امتداد ثلاثين عاما من عمر الثورة المصرية • وهذا الخط الثانى يلتزم فيه الكاتب عادة بالوقائع التاريخية على نحو ما نقرأ – مثلا – عن المؤتمر الذى عقده الرئيس الأسبق جمال عبد الناصر قبل حرب ١٩٦٧ ، يقول شاكر المغربى (ص ٧٢) : « عقد عبد الناصر مؤتمرا قال فيه : لدينا أعظم قوة ضاربة فى الشرق ، وفى قدرتنا محاربة اسرائيل ومن هم وراء اسرائيل • أعجبنى رده على سؤال : صحتى جيدة ، ولست « خرعا » كزعيمكم ••• » •

شاكر المغربى البطل المأزوم

هذه هى الشخصية المحورية فى الرواية ، وهى فى الواقع الشخصية التى ركز عليها الكاتب تركيزا شديدا ، حتى غطت كل الشخصيات الأخرى

مجرد استكمال للأبعاد الدلالية لهذه الشخصية المحورية نفسها • فعماد عبد الحميد ، وحسونه النقراشى ، وعبد الباقى خليل ، ومنصور السخيلى ، وكلهم من أصدقاء شاكر المغربى ، ما هى الا شخصيات تدور فى فلك الشخصية المحورية ، حيث ترد للمناقشـــة أو للتعليق على الأحـداث أو لتوضيح بعد من أبعاد شخصية شاكر المغربى ، لكنها لا تدخل فى بؤرة الصراع ، ومن ثم فانها تعد شخصيات هامشية • وينطبق هذا الكلام نفسه على الشخصيات النسائية • ولهذا سوف ينصب تحليلنا بالأساس على شخصية شاكر المغربى •

والحق أن محمد جبريل استطاع فى هذه الرواية أن يبدع الشخصية المحورية التى تنطوى على الكثير من الأبعاد والدلالات ، التى يمكن أن نوجز بعضها الآن فى كلمات ثم نتوقف بعد ذلك عند عدد منها : فشاكر المغربى بطل مأزوم نفسيا وجنسيا ، وهو شخص معزول ومحروم ، وقد عانى من الفقر الشديد فى بداية حياته ثم تحول الى الثراء الفاحش ، لكنه صعد ماليا ولم يصعد انسانيا ، وهذا بعد من أهم الأبعاد فى شخصية شاكر المغربى لأنه ينطوى على مفارقة حادة ، ثم انه شخص منغمس فى ذاته الى أقصى حد ، وفضلا عن ذلك فان كل مواقفه تدل على السلبية واللامبالاة التى تميز بها قطاع عريض من المجتمع المصرى خلال العقود الأخيرة •

وتعود أزمة شاكر المغربى النفسية الى نشأته فى محيط أسرى قلق ومتوتر وصل بأبويه الى نهاية مأساوية يصفها لنا فى بداية الرواية على النحو التالى : « غاب الاثنان عن حياتى فى ظهر لا أنساه • كان الجو شديد الحرارة ، وأمى تعتب على أبى أشياء لم أتبينها • علا صوتها فعلا صوته ، وانهال عليها بفتاحة كتب فى يده ، حتى هدأت ، وهدأ » • وبالطبع كان مصير الوالد السجن ، فعاش شاكر المغربى طفولته وحيدا ومعزولا ليس له من الأقارب الا خالته ، التى رأت أن تنقله ليقيم مع أسرتها لكنه قرر أن يظل بمفرده فى شقة والديه فى الاســـكندرية • ومن هذه اللحظة تبدأ حياة طفل يصارع أمواج الحياة العاتية بمفرده • ساعدته خالته ماليـــا حتى شب عن الطوق ثم قالت له : « لقد كبرت يا شاكر •• فحاول أن تعتمد على نفسك » (ص ٧) • فكان أول شىء فكر فى بيعه هو مكتبة أبيه بعد أن كان قد قرأ معظم ما ضمته من كتب • ثم بدأت معرفته بصديقه عماد عبد الحميد الذى كان يأتى اليه من شقتهم فى الطابق الأعلى بوجبة الغداء • وتمضى الحياة بشاكر المغربى حتى التحق بمعهد ليلى يطل على ميدان سانت كاترين ، وفى الوقت نفسه أخذ يعمل فى ثلاثة أماكن : مخـــازن البندارى فى السكة الجديدة ، المعلم ســـيد

الزنكلونى تاجر المانيفاتورة ، مركز الشباب بمدرسة ابراهيم الأول الثانوية (ص ١٢) • وهذا ان دل فانما يدل على أنه لم يكن شخصا خاملا ، وأنه استطاع أن يتغلب على الكثير من الصعوبات والمعوقات حتى صار من كبار الأثرياء ، لكنه بالرغم من كل ذلك ظل فى أزمة نفسية أوصلته كذلك الى أزمة جنسية جعلته يدمن الاستمناء • وهذا أيضا شيء مفارق ويتناقض مع شخصيته : ذلك لأنه لم يكن عاجزا عن اقامة أية علاقة مع المرأة ، ونلحظ ذلك من سرعة تعرفه على سوزان النجار فى المعهد الليلى ، ثم علاقاته النسائية الكثيرة فيما بعد •

النظر الى أسفل وعنصر المفارقة

فى رأيى أن هذا الجانب يعد من أكثر جوانب الرواية تعبيرا عما يريد الكاتب أن ينقله الينا • فشاكر المغربى على الرغم من نشأته المعدمة يحلم بالثراء ، ويجتهد من أجل الوصول الى هذا الهدف ، وحين يتحقق له الثراء فعلا يظل ينظر الى أسفل • وهذا النظر الى أسفل (وهو عنوان الرواية) له مستويات متعددة منها المستوى الواقعى حيث تظل أفعاله وتصرفاته كما هى لم تتغير قيد أنملة : يندفع فى الحوار والمناوشة مع زوجته نادية حمدى لأقل اثارة على النحو الذى كان يفعله أبوه مع أمه ، يمارس عادته القبيحة « الاستمناء » ، تظل علاقاته وصداقاته القديمة كما هى ، على الرغم من أن تحولات الثروة تحدث فى العادة تحولات فى العلاقات البشرية • أما على المستوى الرمزى فان شاكر المغربى يظل على عادته القديمة فى النظر الى قدمى المرأة وهى عادة تأصلت عنده لأسباب واقعية يذكرها على النحو التالى : « حرص أمى على نظافة قدمى • تطالبنى ــ عقب كل مشوار ــ بضرورة غسلهما • أم جابر الغسالة ، يلذ لها أن تداعب بطنى وأنا نائم بقدمها • مدرسى فى العطارين الابتدائية كان يأمر التلاميذ أن يخلعوا أحذيتهم وجواربهم ويضعوا أقدامهم على الأدراج • وبقطعة خشب منتزعة من أرضية الحجرة ينهال على أقدامنا • يتعالى الصراخ والبكاء وعبارات الاسترحام • وكان شعورى يختلف تماما • الضرب على قدمى يؤلمنى • ومع ذلك يشوب الألم لذة ، يرتجف لها جسدى وأحبها » (ص ٢٣) • وعلى الرغم من هذا الأصل الواقعى لهذه العادة الا أنها ظلت تتنامى حتى أخذت فى الرواية بعدا رمزيا له أيضا دلالاته النفسية المفارقة ، كذلك فان هذه اللذة التى كان يحس بها فى طفولته عند ضرب قدميه سوف تصبح واقعا نفسيا يعيشه باستمرار تجاه المرأة • من هنا تتلاقى الأبعاد الواقعية والرمزية والنفسية كى تشكل فى النهاية مجموعة من الدلالات الغنية المليئة بالايحاءات : فالنظر الى أسفل

هو رمز السقوط المتواصـل ، وهو رمز الاحباط النفسى على الرغم من النجاح المادى ، وهذا الرمز يمكن أن ينتقل كذلك من الخاص الى العام ليشكل رمزا لاحباط المسيرة بشكل عام منذ بداية الثورة فى يولية ١٩٥٢ الى الآن • ثم هنـاك فى هذا الجانب ما يمـكن أن نسـميه بالأمثولة alegoria وهو لجوء الكاتب الى عنصر تمثيلى لابراز فكرته : فالقدمان والنظر اليهما تمثيل واقعى لفكرة الهبوط أو النظر الى أسفل بصورة مستمرة • والتوازى بين الشخصية والأحداث العامة يصنع أيضا توازيا على مستوى الدلالة : فما يحدث للشخصية يتوازى مع ما يحدث فى الحياة العامة • ومن ثم نقرأ فى الرواية تعليقات محددة على أوضاع بعينها جرت خلال المرحلة التى تعلق عليهـا الرواية أو لها امتدادات حالية • يقول شاكر المغربى عن طبيعة العمل فى شركات القطاع العام : « شركة القطاع العام تتنازل عن عملياتها لشركات الأفراد ، الهدايا والعمولات الشخصية تضاف الى العمولات الرسمية التى تتقاضـاها الشركة ، متعهد الأنفار يأخذ الفارق دون عناء ، واستخدام مقدم المقاولة فى مشروعات أخرى ، فى مناطق غير التى تعاقدت على التنفيذ فيها » (ص ٤١) •

وتصل درجة المفارقة الى ذروتها فى المشهد الأخير من الرواية وهو اقدام شاكر المغربى على قتل زوجته نادية حمدى فى لحظة تشبه الى حد كبير اللحظة التى قتل فيها أبوه أمه • وهى لحظة ذكرتنى بمشاهد القتل المجانية التى نجدها فى رواية « عائلة باسكوال دوارتى » للكاتب الاسبانى كاميلو خوسيه ثيلا (نوبل فى الآداب ١٩٨٩) حيث كان يبدو القتل فى كثير من الأحيان وكأنه غير مبرر أو كأنه نوع من التحقق الموضوعى للأزمات النفسية والاحباطات على مستوى الواقع • وهذا ما أميل اليه أكثر خاصة فى هذا المشهد الأخير بين شاكر المغربى ونادية حمدى : فالحوار بينهما الذى انتهى بقتل الأخيرة لم يزد على كلمات ندت عنها بدت فيها تعيره بعجزه الجنسى بسبب عاداته التى لم يكف عنها حتى بعد الزواج) وقلة أصله فما كان منه الا أن تناول المسدس وأطلق عليها رصاصة ، ثم أغمض عينيه وتنهد مرتاحـا ، ثم كانت نهايتـه فى السجن مثل نهاية والده • ان هذا المشهد يذكرنى أيضا بالتراجيديا اليونانية التى يكون فيها الموت قتلا بمثابة قدر محتوم يمتد من الآباء الى الأبناء • وأرى أننا لكى نفهم هذا المشهد جيدا لابد أن نعود الى السطور الأولى فى الرواية لأنها تقدم لنا المبرر الصريح لما حدث • تقول : « وقف كلانا فى نقطة الصفر ، وطرح القرار نفسـه : أن يغيب أحدنا من مواجهة صاحبه •• لم تكن نادية حمدى ممن يتنحون عن الطريق بسهولة • البراءة الظاهرة تضمر عنادا ، بوصفك أن تتعرف اليه اذا حدقت فى وحشية

عينيها · كان الجنون نهاية أتوقعها ، وأخشاها ، اذا لم تصل الأمور الى ما انتهت اليه · لم أكن بلا أصل ـ الصفة التى أطلقتهـا نادية حمدى فحدث ما حدث » ·

كان مقتل نادية حمدى اذن بسبب جملتين : جملة تعيره فيها بعجزه الجنسى ، وجملة أخرى تعيره فيها بأصله · وكما هو واضح فان الدلالات المبثوثة على امتداد الرواية تتركز وتتكثف فى هذا المشهد وكلها تقوم على المفارقة الشديدة : فالمفروض أن شاكر المغربى الآن فى حالة استقرار مادى يحسد عليه ، لكن بداياته مازالت تطارده وأزماته النفسية والجنسية والحياة القاسية التى مرت به ، كل هذه الأشياء تقف عثرة أمام تحقيق سعادته · انه لم يصعد الا فى الجانب المادى فقط ، أما الجوانب الأخرى فقد ظلت على حالها بل تحولت الى أشباح تطارده وتقض مضجعه · وقد نجح محمد جبريل نجاحا كبيرا فى تجسيد كل هذه الجوانب وقدم لنا نموذجا للشخصية المتأزمة المحبطة الناظرة دائما الى أسفل على الرغم من مظهرها الخارجى الذى ينم عن العافية والثراء والفتوة · فهل يريد محمد جبريل أن يقول ان كل مظاهر الثراء غير العادى التى نشهدها الآن مجرد مظاهر خادعة لا تدل على تقدم ولا تصنع تقدما ؟ ربما ، فالرواية فى الواقع تحتمل الكثير من القراءات والتأويلات ·

واذا كانت شخصية شاكر المغربى تمثل الشخصية المحورية ـ كما ذكرنا ـ فان الشخصيات الأخرى بالرغم من هامشيتها تأخذ حيزا معقولا فنادية حمدى ، على نحو ما رأينا ، هى الشاهد الذى يذكره دائما بعجزه وتدنيه واحباطه ، وعماد عبد الحميد ، وحسونة النقراشى ، ومنصـور السخيلى وآخرون يعيشون فى عالمه ، ويشـاركونه أتراحه وأفراحه ويقدمون رؤاهم للأحداث المحيطة بهم جميعا · ولكنى أرى أن شخصية عبد الباقى خليل هى أكثر هذه الشخصيات جميعا خصوصية وتميزا · فاذا كانت كل الشخصيات ، بمن فيها شاكر المغربى ، غارقة فى همومها الخاصة ، وبعضها ، على نحو ما رأينا فى الشخصية المحورية ، يعانى من أمراض نفسية وجنسية ، فان عبد الباقى خليل هو الشخصية الوحيدة ذات الملامح الواضحة ، التى تسعى الى هدف واضح · فقد تعرف عليه شاكر المغربى فى مسجد العطارين ووجد منه تشجيعا له على أداء الصلوات ومذاكرة آيات القرآن الكريم والأحاديث وتعاليم الدين · وهو ـ أى عبد الباقى ـ يرتدى جلابية بيضاء ، ويغطى رأسه بطاقية ، ويدس قدميه فى بلغة · ويعجب بحسن البنا ، والهضيبى ، وعودة ، وسيد سابق ·· الخ (ص ٩١) · انه نموذج للشخصية الأصولية التى عرفتها مصر والمنطقة

العربية طوال العقدين الماضيين ومازالت أحلام أفرادهم وطموحاتهم تتجاوز الواقع الخاص وتنزع الى اقامة الدولة الاسلامية على طول المناطق العربية والاسلامية • ويلاحظ كذلك أن هذه الشخصية ، بالرغم من أهميتها ، لا تدخل فى حياة شاكر المغربى الا بمقدار ما تكون توضيحا لجانب من جوانبه ، والقاء للضوء على بعد من أبعاد شخصيته الغنية بالدلالات •

جوانب تقنية

ان محمد جبريل روائى متمرس ، وهو يعلم أن الفن الروائى الآن لم يعد يعتمد على السرد الزمنى المتلاحق للأحداث ، وانما يميل الى ضرب من التعقيد والتشابك وتوظيف مجموعة من الوسائل التى تساعد فى ابراز الحدث وتطويره بصورة تتواءم مع ما شهده هذا الفن من تطور منذ نهايات القرن التاسع عشر (فى أوربا) الى الآن • ومن ثم نجد محمد جبريل يلجأ الى تقطيع الزمن وتفتيته ونقله نقلات سريعة • وليس أدل على ذلك مما ذكرناه من أنك لكى تفهم المشهد الأخير حق الفهم لابد وأن تعود الى قراءة الصفحة الأولى من الرواية • لقد لجأ الكاتب الى بناء دائرى ، وربما زمن دائرى ، للرواية يبدأ من نقطة الذروة أو الخاتمة ثم يمضى فى خطين متعاكسين يعود كل منهما من جديد الى النقطة الأولى •

كذلك فان الكاتب استخدم تقنية الاسترجاع بشكل موسع ، ووضعها فى غالب الأحيان ، فى خط أكبر من الخط (أو البنط) الذى كتبت به الرواية • وان كان هذا الجانب الشكلى لم يضبط بالصورة المطلوبة ومن ثم حدث فيه بعض الخلل •

ولعل أهم نجاح أصابه المؤلف فى هذا الجانب هو أنه استطاع أن يحافظ على هذا الخط الشكلى فى تقطيع الزمن ونقله نقلات سريعة والعودة مرة أخرى الى الوراء على الرغم من أن الرواية تمضى أيضا فى خط تاريخى ، يبدأ ــ كما أسلفنا ــ من ثورة ٢٣ يوليو وينتهى بموت الرئيس السادات • فهذا الخط التاريخى ربما كان يفرض على المؤلف أن يلتزم تسلسلا زمنيا صاعدا يبدأ من نقطة معينة وينتهى عند نقطة معينة ، ولكنه ، والحق يقال ، استطاع أن يتغلب على هذه المشكلة ، وقدم رواية تتحدد نقاط السرد فيها بحدود وظيفية تتجاوز أهداف السرد التقليدى للأحداث •

وفى النهاية ينبغى أن نتوقف وقفة قصيرة عند لغة محمد جبريل التى لا تختلف كثيرا عما ألفناه فى رواياته السابقة : فهى لغة موجزة ، مكثفة ، تحاول أن تصل الى المعنى من أقرب الطرق ، تتجنب التفاصيل

والهوامش المخلة ، توحى بأكثر مما تعين ٠ وكان من نتيجة ذلك أننا لم نعثر على مشهد جنسى واحد يمكن أن يوصف بالاثارة أو المباشرة على الرغم من كثرة المشاهد الجنسية فى الرواية ٠ وكما أسلفنا فان البطل مأزوم جنسيا ، وربما يكون الجنس هو الدافع الأول فى قتله لزوجته ، لكن محمد جبريل عرف كيف يجعلنا نلمس الأثر ولا نلمس المؤثر ٠ انه يضع أيدينا بلغة مرهفة ايحائية على الآثار التى أحدثتها الأزمة الجنسية فى شخصية البطل حتى جعلته ينظر الى أسفل بصورة مستمرة ٠ وربما يكون هذا الجانب أيضا من أهم الجوانب فى عدم استمتاعه بحياته الثرية المترفة ٠

ان شخصية شاكر المغربى غنية بالايحاءات والدلالات ، وهى ان كانت تعد تعبيرا عن أزمة خاصة فانها كذلك تعبر عن الأزمة العامة التى تترصد المجتمع كله ٠ ونحن نعتقد أن الكاتب مطالب الآن ، أكثر من أى وقت مضى ، بأن يتتبع مسار هذه الشخصية فى حقبة الثمانينيات والى الآن ، ومن المؤكد أنه سوف يقف عند أبعاد ودلالات أخرى كثيرة ٠

يوسف القعيد

رواية «الحرب في بر مصر»

النفاذ الى جوهر الأشياء

تمهيد

ذكرتني هذه الروايـة ـ وكذلك أعمال يوسف القعيـد ـ بكلمة مشهورة للأديب الأمريكي اللاتيني ماريو فارجاس ايوسا تحت عنوان « الأدب نار » ألقاها عام ١٩٦٧ فى فنزويلا خلال حفل أقيم له بمناسبة حصوله على جائزة رومولو (١) جاييجوس قال فيها : « ان الكتاب لهم وظيفة يؤدونها بين الناس · ومن ثم فانه من اللازم أن نذكر مجتمعاتنا بما ينتظرها ، وننبهها الى أن الأدب نار ، وأن الأدب يعنى التمرد وعدم الرضـا ، وأن مبرر وجود الكاتب هو الاحتجاج والمعارضة والنقـد · ويجب أن نشرح لهم أنه ليس هناك حل وسط : فاما أن يلغى المجتمع بالكامل هذه القدرة الانسانية المتمثلة فى الابداع الفنى ويتخلص مرة واحـدة من هذا المحرض الاجتماعى الذى هو الكاتب ، واما أن يقبـل الأدب فى أحضانه · وفى هذه الحالة لن يكون أمامه من وسيلة الا قبول وابل منهمر من الانتقادات والسخريات وأساليب الهجاء التى تنطلق من الغرض الى الجوهر ، ومن العابر الى الدائم ، ومن قمة الهرم الاجتماعى الى قاعدته· فالأمور هكذا ولا مناص من ذلك : لقد كان الكاتب ، ومازال، وسيظل متبرما · والانسان الذى يتمتع بالرضا لا يمكن أن يكون كاتبا · ان الأدب يمكن أن يموت ، لكنه لن يكون أبدا راضيا · والأدب لا يكون مفيدا للمجتمع الا اذا توفر فيه هذا الشرط » (٢) ·

---

(١) هذه الجائزة يمنحها المعهد القومى للثقافة والفنون الجميلة فى فنزويلا وكانت قيمتها المادية فى ذلك الوقت ٢٢ ألف دولار · وماريو فارجاس ايوسا من أبرز كتـاب أمريكا اللاتينية من الجيل التالى لجيل جارثيا ماركيز · ولد عام ١٩٣٦ فى أركيبا (بيرو) · انظر عنه المقدمة التى صدرنا بها ترجمتنا لروايته « من قتل بالومينو موليرو ؟ » الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة الرواية العالمية ، العـدد رقم ٦ ·

(٢) نشرت هذه الكلمة تحت عنوان « الأدب نار » فى مجلة « العـالم الجديد » ، العدد رقم ١٧ ، نوفمبر ١٩٦٧ ، ص ٩٤ ٩

واذا كان الأدب يجب أن يكون نارا فى كل حال ، فان هذه الصفة أوجب ما تكون له فى حالة دول العالم الثالث التى تعانى – حسبما ذكر الشاعر المفكر المكسيكى أوكتافيو باث – من الاعتماد الاقتصادى والسياسى والثقافى على الخارج ، والمظالم الاجتماعية الأثيمة ، والفقر المدقع الى جوار الثروة والتبذير ، وغياب الحريات العامة ، والقمع ، والحكم العسكرى ، وعدم استقرار المؤسسات ، والفوضى ، والديماجوجية والفساد ، وتخلف المواقف الأخلاقية ، والتخلف فى العلوم وفى التكنولوجيا (٣) ، وغير ذلك من سلبيات لا حصر لها .

وبعد هذا التمهيد الدال نأتى الى العنوان . والعنوان فى عرف النقد الحديث يمثل الكلمات الأولى للنص . وسوف نجد عنوان هذه الرواية « الحرب فى بر مصر » ينطوى على دلالة مباشرة يحس بها المتلقى قبل أن يبدأ فى قراءة العمل هى انه سوف يقرأ رواية من روايات البطولات والشعارات وما الى ذلك مما يكتب فى هذا المجال . وهذا ما حدث لى بالفعل فقد تصورت ، من العنوان ، أنى سوف أقرا عملا من بطولات حرب أكتوبر ، خاصة وأنى قد نظرت الى تاريخ الطبعة الأولى فوجدت أنها قد صدرت عن دار ابن رشد ببيروت فى مارس عام ١٩٧٨ ولكن ما ان توغلت فى الصفحات الأولى التى جاءت على لسان « العمدة » حتى أدركت أنى أمام نوع من المفارقة التى تستهدف النفاذ الى جوهر الأشياء بدلا من قرع الطبول ورفع الشعارات الجوفاء التى لم تؤد الا الى المزيد من التخلف والزيف والضلال واتساع الهوة بين الأغنياء والفقراء . وسوف نمضى مع العمدة ثم المتعهد ثم الخفير فنزداد احساسا بأن المؤلف يحاول ابراز عناصر الفساد فى المجتمع ، لكن وعينا بالرواية يأخذ فى الاكتمال عندما نبدأ فى قراءة الفصل الرابع الذى يأتى على لسان « الصديق » فنتأكد أننا أمام رواية من روايات الحرب فعلا ، فيها بطولة رائعة عملاقة ، مليئة بكل صور البذل والعطاء والفداء . أما البطل فهو ذلك البطل الحقيقى فى كل موقف نبيل وشجاع : الانسان المصرى الفقير المطحون المظلوم . وفى صفحة ١٠٥ (٤) من الرواية ونحن نمضى مع « الصديق » سوف نقرأ قوله : « أعرف أن بعضكم قد يقول وما علاقة كل هذا بالحرب التى جرت فى بر مصر ، وما دار حولها من قصص وحكايات ، ستكون الجواد الرابح لكل كتاب القصة والرواية من هواة

(٣) من كتاب أوكتافيوباث ، « زمن الغيوم » ، طبعة سيس بارال ، برشلونة ، سبتمبر ١٩٨٣ .

(٤) عندما نشير الى الرواية سوف يكون مرجعنا هو طبعة دار الشئون الثقافية العامة « آفاق عربية » ، بغداد ، ١٩٨٧ .

معازلة السلطة وكل سلطة الى ان تقوم حرب جديدة » ، وهنا ندرك ان المؤلف يوسف القعيد لديه وعى كامل بأنه يقدم شيئا يختلف تمام الاختلاف عما يقدم فى هذا الصدد . انه يبحث عن البطولة الحقيقية ، ويقدم البطل الحقيقى الذى ينساه الناس عادة فى زحمة الدعايات الاعلامية الزائفة التى لا تركز الا على الكبار ، ثم انه قبل هذا وبعد هذا أيضا يقدم صورة حقيقية للأوضاع الداخلية التى تحتاج هى الأخرى الى حرب أخرى ، أو كما جاء على لسان « الصديق » : هل عدنا من حرب لنجد أن حربا أخرى فى انتظارنا ؟ أعتقد أن ذلك كان خطأنا نحن . فى الحرب التى انهوها أمس فقط كان العدو من الخلف ومن الأمام ، وكل رصاصة انطلقت فى اتجاه سيناء السليبة كان لابد أن تقابلها رصاصة أخرى الى الخلف باتجاه مصر المقيدة والمحتلة بمحتل من نوع آخر ، بالفقر والتخلف والظلم والقهر . ولكننا لم ندرك . وجهنا كل الجهد نحو العدو الظاهر الواضح ، وتركنا الأعداء السرطانية الخبيثة ، تلك التى لا وجود لها أمام الأعين . كان لنا العذر . تصورنا أن أهلنا سيقومون بتلك المهمة بدلا منا ، ولكنهم خيبوا ظننا . وهذا ما يجعلها مهمتنا — الآن — التى لابد وأن نقوم بها » (ص ١٠٧) .

عند هذه النقطة اذن نعى أن عنوان « الحرب فى بر مصر » ينطوى على بعدين متداخلين : بعد خارجى يتمثل فى تلك الحرب التى تفرض على مصر من الخارج فى صورة عدو خارجى هو اسرائيل هذه المرة ، وبعد داخلى يتمثل فى الحرب التى يجب أن يقوم بها أبناء مصر الفقراء ضد رموز الفقر والتخلف والظلم والقهر من أمثال العمدة ، والمسئول الكبير صاحب المكتب المكيف . وبذلك يكون يوسف القعيد قد جعل من هذين البعدين العمودين الرئيسيين اللذين يقوم عليها بناء الرواية . والبعد الثانى الخاص بالحرب فى الداخل أولى بالاهتمام وأجدر بالعناية القصوى لأن فى صلاح الداخل صلاحا للمجتمع كله وقوة رادعة فى حالة وجود أى اعتداء من الخارج . ومن هنا آثر المؤلف أن يربط ، فى العنوان ، بين الحرب وبين « بر مصر » بحرف الجر « فى » الذى تكون دلالته أقوى فى الاشارة الى أن الحرب واقعة داخل هذا البر نفسه . والا فقد كان يمكنه استخدام حرف الجر « على » فيقول مثلا « الحرب على بر مصر » .

وبعد العنوان يصدر يوسف القعيد روايته بكلمة للمؤرخ اليونانى هيرودوت تقول : « وفى مصر شاهدت أشياء كثيرة ولكنى لم أنطق » ، وهذه الكلمة توحى بمثل ما توحى به أبيات أبى الطيب المتنبى الشهيرة التى تقول :

وكم ذا بمصر من المضحكات ولكنه ضحك كالبكا

بها نبطى من أهـــل السواد يعلم أنســـاب أهـــل الفـــلا

وأســـود مشـــفرة نصـــفه يقـــال لـه أنت بدر الدجى

فاذا كان هيرودوت قد رأى اشياء كثيرة ولم ينطق ، واذا كان ابو الطيب المتنبى قد عبر بالشعر عن المتناقضات الغريبة الموجودة منذ الأزل فى بر مصر ، فان يوسف القعيد قد كرس هذا الفن الجديد ، الذى أصبح عصب الأدب العربى الحديث ، فى اظهار هذه المتناقضات وابرازها أمام العيان ، والكشف عن سلبياتهـا وآثارها المدمرة على المدى القريب وعلى المدى البعيد على حد سواء ٠

بنـاء المضمون :

يقوم بناء الرواية ــ كما أسلفنا ــ على بعدين رئيسيين ينتظمان فى مجموعة من المحاور التى نفصلها على النحو التالى :

المحور الأول :

وهو المحور الرئيسى فى الرواية الذى يمثل خط الحكاية ، يتمثل فى رغبه العمدة فى عدم التحاق ابنه الأخير بالقوات المسلحه مثلما فعل مع كل ابنائه السـابقين ، انطلاقـا من قاعدة يحفظها عن والده تقول : « انه لو ذهب أحد منـا الى الجهادية لاهتزت شجرة العـائلة وتقوست واقتربت من الأرض ٠ ولما كان عمر هذه الشجرة يعود الى زمن المماليك والأتراك فى مصر فلا يصبح من حقى العبث به٠ أنا شخصيا كان يسعدنى ذهاب أولادى الى العسكرية ، وهذا شرف فى حد ذاته ٠ الخطأ الأول كان فى اعفاء الابن الأكبر ، وتبعته الحكاية ٠ وكل واحد كان يقارن نفسه بأخيه السابق » (ص ١٤) ٠ ومن أجل تحقيق هذا الهدف ذهب مع كاتبه الى شخص يطلق عليه اسم المتعهد يقوم بتسهيل مثل هذه المهمات بالتعاون مع شبكة من الموظفين فى السجل المدنى والمركز ومنطقة التجنيد وبعض المصالح الحكومية الأخرى التى لها دور فى هذا الموضوع ٠ وقد اقترح المتعهد على العمدة البحث عن بديل لابنه ولد معه فى يوم واحد ، ووضع لذلك خطة جهنمية يتم تنفيذها على مراحل : المرحلة الأولى وعنوانها « البديل » ، والمرحلة الثانية وعنوانها « الأصلى » والمرحلة الثالثة وهى بدون عنوان لأنها تقوم على التبـــادل والتركيب بين المرحلـتين الأولى والثانية ٠ ثم المرحلة الرابعة التى ستظل احتمالا معلقا فى سماء الأمنيات المؤجلة وهى عودة ابن العمدة الى البلد بعد تأدية البديل للخدمة العسكرية وفى يده شهادة تقول انه مواطن صالح٠ ولا تغفل الخطة أسماء المشتركين فى العملية وعددهم أحد عشر شخصا (ص ٤٦) يمثلون المصالح الحكومية المختلفة ، بالاضافة الى تكاليف العملية والهوامش الملحقة بها ٠

وقد وقــع الاختيار على شــاب اسمه مصرى للقيام بهذا الدور · ومصرى ابن خفير فى قرية العمدة ألحقه الآخير بالعمل فى بيته بعد تقاعده وقد ولد مصرى مع ابن العمدة فى يوم واحد وانطبقت عليه الشروط اللازم توافرها فى هذه المهمة · وقد اكتملت دائرة الاغراءات والضغوط التى جعلت الخفير وابنه يقبلان هذا الأمر · وبالفعل التحق مصرى بالخدمة العســكريه بديلا عن ابن العمدة وهنــاك التقى بشخص يحمل لقب « الصديق » فى الرواية ظل يبثه خلجات نفسه شيئا فشيئا حتى كشف سره له ، واتفقــا على أن يتوجه مصرى الى الضابط المسئول ويكشف له عن هذا السر ، لكنه قبل أن يفعل ذلك أعلنت حالة الطوارىء استعدادا لحرب أكتوبر المجيدة فقــرر مصرى على الفور أن يمتنع عن اثــارة هذه القضية حتى تنتهى الحرب وأن يتوجه مباشرة الى جبهة القتــال · وبهذه المناسبة دار حوار رائع بين الصديقين قال فيه مصرى : كل المشــاكل والقضــــايا من الممكن أن تنتظر أياما وشــهورا وأعواما ، ولكن تحرير الأرض لم يعد ينتظر أكثر من هذا · وبعد اتمام الجزء الأول من قضية التحرير ، وعند العودة تسوى المشاكل الداخلية وهى الجزء الثانى من حرب التحرير (ص ٩٧) · ومن قوله فى هذا الصدد أيضا : « انه فى الظروف العادية هناك ألف فارق بينه وبين ابن العمدة · الآن أصبح الكل واحدا · فوارق الاســم والرســم والملامح لم يعــد لها أى قيمة الآن » (ص ٩٨) ·

وأبلى مصرى بلاء حسنا فى ساحة القتال حتى استشهد ، وكأنه كان يبحث عن ذلك بحثا · فهو الذى قال للقائد « ان سفره الى الجبهة سيمنحه الراحة الوحيدة التى يبحث عنها لكى يستعيد احترامه المفقود لنفسه » (ص ٩٨) وهنا تأتى كلمات صديقه على شكل تساؤلات : هل الاستشهاد هو ما كان مصرى يبحث عنه ؟ وترى بأى الصفات سافر الى جبهة القتال ؟ هل سافر محتجا أم شهيدا جاهزا ، استشهد فى معركة الداخل قبل أن يواجه عدونا كله ؟ ·

وبهذا يكون استشهاد مصرى ، وبطولته الخارقة فى ساحة القتال وتفانيه فى أداء هذا الواجب ، رمزا للشرف والكرامة والعزة عند الطبقة الفقيرة التى تدافع حقيقة عن مصر ، بينما الطبقة الأخرى الغنية تحاول التملص من أداء أى واجب ولا ترفع الا الشعارات ·

وبعد نزول جثــة مصرى الى القرية ، بعد استشهاده كشفت اللعبة التى قام بها العمدة وتم استدعاؤه ، مع عدد آخر من الأشخاص من بينهم المتعهد ، للتحقيق ، لكن طبقة الأغنياء ومن يدور فى فلــكهم لهم قدرة

كبيرة على تزييف الحقائق ، ثم ان الأمر قد جاء من جهات عليا بحفظ ملف القضية لسببين : أولهما أن العمدة رجل مسنود والقنوات التى توصله بعلية القوم وكبار الحكام سالكة وجاهزة فى كل وقت وفى أى ظروف صعبة كانت أو سهلة ، كما أن التعليمات العليا تقضى بقفل التحقيق عند الحد الذى وصلت اليه (ص ١٣٩ ـ ١٤٠) وبالفعل جاءت التعليمات صريحة وواضحة بقفل التحقيق واعتباره كأن لم يكن ودفن الجثة (ص ١٤١) • وكان تبرير المسئول الكبير لهـذا العمــل فى قوله للمحقق : لا توجد قضية ولا غيره • الفـلاحون فى البلد ضحكوا عليك لفقوا لك قصة محكمة مثل الروايات البوليســية • ابن الخفير ذهب الى الجيش ولأنه يدرك وضاعة أصله ويريد أن يتمسح فى الكبار أولاد الذوات أملى بياناته من اليوم الأول خطأ ، نسب نفســه الى العمدة • قال انه ابنــه ، أبا عن جد • لهذا عندما استشهد تم هذا الاستشهاد بالاسم الذى ارتضاه لنفسه ، برغبته الكاملة » (ص ١٤٦) •

والمحور الثانى فى الرواية هو انتشار الفساد بشكل لا مثيل له وما يترتب على ذلك من تزييف للحقائق • فالعمدة يدعى الوطنية لكنه حريص كل الحرص على أن يعفى أبناءه جميعا من التجنيد • والمتعهد يقوم بتسهيل هذه المهمات الخارجة على القانون لكنه يتصور نفسه واحدا من الأبطـال الشعبيين • يقول : « كلمة المتعهد أتت من العهـدة أو التعهد بشىء ، وأنا عهدتى مصالح الناس الذين يعجزون عن القيام بها أو انهائها فى مصالح الحكومة الصعبة أو المعقدة • أنا متعهد حل العقد • وأنا عندما أحل المشاكل التى تسبب للناس الارتباك والحزن والخوف أتصور أنى لا أقل عن الزناتى خليفة أو أدهم الشرقاوى • بالمناسبة أدهم يمت بصلة قرابة لجدى • الفارق بيننا وبينهم أنهم كانوا فرسان السيف والبندقية وأنا فارس الذهن اليقظ والتفكير الحاد والقدرة على حل أعقد المشاكل » (ص ٣٦) • اذن فقد أصبح للبطولة مفهوم آخر يتناسب مع الأوضاع الراهنة • كان الأبطال الشعبيون القدامى يواجهون الحكومة بالسيف والبندقية أما الأبطال الحاليون فيستخدمون ذهنهم وتفكيرهم فى حل عقد الروتين الحكومى والتحايل على القوانين الجائرة البعيدة تمام البعد عن واقع الناس وعن العقل والمنطق •

كما أننا ـ حسبما ذكر العمدة ـ فى أيام شعارها معروف ، معك قرش اذن تساوى قرشا • ومادام القرش أصبح رب هذه الأيام فلن أخاف أبدا من أية احتمالات • وقريبا سيجرون عمليات جراحية للنـاس فى بلدى يستأصلون فيها القلوب ، ويعلقون مكانهـا جنيهات ذهبية تخفق بدلا من القلوب وتدفع بالقروش الذهبيــة بدلا من كرات الدم الحمراء

والبيضاء » (ص ١٥) ٠ ومن وجوه هذا الفساد أيضا ـ كما جاء على لسان المتعهد ـ أن البلد سايبة والكل يعمل ما يريده دون خوف ٠ فنحن نمر بفرصة لن تتكرر ٠ المصريون الآن أحرار فعلا ٠ لأول مرة فى تاريخ وادى النيل ، كل مصرى حـر فى عمل ما يريده ٠ من يرغب فى السفر يسافر ، ومن يبغى الهرب حر فى الهروب ٠ طريق أبو زيد كله مسالك ، وكل الطرق تؤدى الى ما يريد القادر على الدفع ٠ وما دام معك قرش فأنت قادر على فعل ما يساوى هذا القرش (ص ٣٧) ٠

والناس مدفوعة الى الفساد دفعا بفعل الظروف والقوانين الجائرة وكثرة المشاكل ، وصعوبة التعـامل مع الأجهزة الحكوميـة ، وقصور الدخول الماليـة للأفراد عن كفـاية حاجتهـم المعيشية ، ولذلك اتسعت دائرة الفساد لدرجة جعلت المتعهد يقول : عندما يتم الأمر بنجاح يخرج لك من تحت الأرض ألف شخص ، يقول لك كل منهم « لقد اشتركت معك وأريد نصيبى ٠ والبعض الآخر عرف بالأمر وهو لا يطيق السكوت ، ومصلحة البلاد فى خطر ، والواجب الوطنى يفرض عليهم ابلاغ الجهات المسئولة ٠ أكمل أنا : سنعطيك ثمن السكوت ٠ وهكذا لا يتبقى لى فى النهاية سوى الملاليم القليلة (ص ٣٩ ـ ٤٠) ٠

وهذا الفساد الذى استشرى موجود فى كل حين وفى كل مكان ، حتى فى وقت الحرب وبالقرب من ميدان القتال ٠ يحكى لنا الضابط الذى رافق جثة الشهيد فى رحلتها الأخيرة الى القرية أنه توجه الى المكاتب لعمل الاجراءات الخاصـة بذلك فوجـد فيها موظفين مدنيين وضـابطا يجلسون فى مكاتب فاخرة ، تحت أقدامهم سجاجيد تغوص فيها الأحذية فلا يبدو منها شيء ٠ وبجوار المكاتب مدافيء يشـع منها ضوء أحمر رغم أن الشتاء لم يحل بعد وبجوارهم تليفونات ترن فجأة ، تحمل لهم كلمات عن الصحة والحال وأسعار اللحم ووعود بعمل وساطات للحصول على كميات من الدجاج ، وآخر سعر وصل اليه الدولار فى السوق السوداء ، والسؤال عن أرق مكان لقضاء سهرة ممتعة ٠٠ الخ وقد نظر الموظف ـ كالعادة ـ الى الأوراق ثم أعادها قائلا : ان خاتم شهادة الاستشهاد غير واضح ولابد من ختمها من جديد ٠ وقد أفهمه الضابط أن الوحدة فى الخطوط الأمامية فرد عليه بكلمة واحدة قائلا : ولو ٠ (ص ١١٦) ثم توجه الضابط الى رئيس المكتب لعله يجـد الحل عنده فوجده أسوأ من زملائـه لكنه فى النهاية طلب منه كتابـة اقرار بأن الخـتم الموجود فى الشهادة صحيح وأن يتحمل المسئولية كاملة اذا ظهر الأمر على غير ذلك ٠

وهكذا تمتلىء الرواية بالمواقف والفقرات التى تعبر عن عموم الفساد وشيوعه على كل المستويات ٠ وكل هذا يدخل فى براعـة واحكام فى

نسيج البناء الروائى · والحق أن يوسف القعيد يتمتع بموهبة كبيرة فى النفاذ الى جوهر الاشياء والتعبير عن الأوضاع الراهنة فى بساطة ودقة · ولذلك فان هذه المرحلة عندما تدخل متحف التاريخ سوف تكون قصص يوسف القعيد أحد المراجع الهامة التى لابـد أن نعود اليها للتعرف على سمات هذه اللحظة التاريخية من حياة مصر ·

وثالث المحاور فى الرواية هو المقابلة بين عالم الأغنياء وعالم الفقراء يقول العمدة : كان والدى يقول ان الخلق فى بر مصر نوعان ، أولاد الناس وأولاد الكلاب (ص ١٨) · والعمدة ينسب للصنف الأول ومن ثم فانه قادر على ارتكاب أى عمل أو أى جريمة ويخرج منها مثلما تخرج الشعرة من العجين · أما الخفير وابنـه مصرى فهما من الطبقـة الفقيرة المطحونـة التى تقدم على التضحية فداء للوطن فى أسمى صورهـا لكن جهدها يذهب هباء ولا يستمتع بثماره الا طبقة القادرين التى تستحل لنفسها كل شىء ·

وتمتلىء الرواية بصور المقابلة بين هاتين الطبقتين : فالغنى يعرف الكبار والحكام ويمشى أموره بمعارفه وناسه ، ويعرف مسالك وابوابا بعدد شعر راسه ، أما الفقراء فقليلو الجهد والحيلة نقول عنهم ان كل كل الطرق مسدودة فى وجوههم دائما (ص ٣٠) · والاغنياء يأكلون ما لذ وطاب ولهذا يخرج صوتهم محملا برائحة اللحم والدجاج والسمن والبصل المحروق أما الفقراء من أمثال الخفير فالزاد عندهم قليل لا يكاد يقيم أودهم · والأغنياء يدهم ثقيلة ثمينة دافئة ممتلئة باللحم أما الفقراء فأيديهم جافة مليئة بالشقوق مثل الأرض الشراقى (ص ٦٠) · والدم الذى يجرى فى عروق العمدة وأمثـاله دم أزرق فى لون السماء الملأى بغيوم الشتاء ورائحته عطرة ، أما دم الفقراء ، الذين يكملون عشاءهم نوما ، فهو أحمر زفر ملوث (ص ٦٥) · والحظ وليف أولاد الناس والأغنياء ومن هم فى غير حاجة اليه أما الفقراء فلم يخطر على بالهم أن ليلة القدر لها علاقة بهم (ص ٦٨) · حتى النوم ـ كما جاء على لسان الخفير ـ يقسم الناس الى نوعين : نوع يشبع من النوم ونوع آخر محروم منه · نوم الأغنياء يبدو أكثر عمقا أثناء مرورى على سرايات أولاد الناس بالليل ، أخاف أن تصحيهم خطواتى · صحيح أننى هنا لحمايتهم من أولاد الكلب ولكن يجب ألا أوقظهم (ص ٧١) ·

ومن العجيب أن الجميع يدعون حب مصر ، ولكن أى مصر هذه التى نحبها ، مصر الذين يموتون من الجوع أم مصر الذين يموتون من التخمة ؟ (ص ٩٢) ·

وهكذا تمتلىء الرواية بمقابلات من هذا النوع يتضح منها الفارق الضخم بين الطبقة الغنية القادرة على كل شيء والطبقة الفقيرة التي لا تجد شيئا ٠ وكما ذكرنا من قبل فان الطبعة الأولى من هذه الرواية قد نشرت عام ١٩٧٨ ، مما يدل على أنها نشرت في بدايات عصر الانفتاح الذي تطورت فيه الأوضاع بصورة خطيرة جعلت الفجوة تتسع وتزداد كل يوم اتساعا بين الأغنياء والفقراء : فاغنياء اليوم يملكون القصور والسيارات الفارهة ويقيمون الحفلات بالآلاف ويهربون الأموال الى الخارج بينما يقيم الفقراء في أكواخ من الكرتون والصفيح وهناك الالاف المؤلفة منهم تعيش مع (٥) الموتى في القبور ، وكل يوم تكتب الجرائد عن البيوت التي تقع على أصحابها من الفقراء ٠

والمحور الرابع هو حادث عودة الأرض الى العمدة ودلالة ذلك على المستويين السياسي والاجتماعي ٠ وقد شرح العمدة في الفصل الأول الذي يرويه على لسانه كيف أخذت الأرض منهم عند قيام ثورة يوليو وتطبيق قوانين الاصلاح الزراعي ٠ وقد انتزع جزء من هذه الأرض بعيدا عن أي قانون ، وهي التي كانت مسجلة باسم والدهم لان اصله تركي واجراءات حصوله على الجنسية غير قانونية ٠ وهكذا لم يبق من الأرض في يد العمدة الا مائتا فدان فقط ٠ وبالطبع يحكي العمدة الآثار التي ترتبت على انتزاع الأرض منهم ومنها اصابة والده بالشلل ٠ ثم عادت اليه الأرض في أوائل السبعينيات بموجب حكم قضائي يصفه بالعادل ٠ وقد وصله مع هذا الحكم بيان بالارض التي ستعود اليه وبالفلاحين الذين يقومون بزراعتها ٠ وسوف نعرف فيما بعد في الفصل الخاص بالخفير أنه كان أحد هؤلاء الفلاحين ٠ وعندما احتاج اليه العمدة في موضوع البديل وعده بأنه لن ينتزع منه الارض في مقابل قبوله بذهاب ابنه مصري للتجنيد بديلا عن ابن العمدة ٠ وقد رفض الخفير في البداية هذه الفكرة وهذا العرض لكنه عاد فقبله مضطرا تحت ضغط الجوع والحاجة ٠ وفي هذا يقول : « في اللحظة التي كان يكلمني فيها العمدة كان رفضي قاطعا ٠ ولكن بعد أن أخذ الذهن وأعطى ترددت ٠ أتى الليل فأعطى هذا التردد أكثر من معنى ٠ وفي الليالي التي أتت بعد هذا لم يداعب النوم جفني أبدا » (ص ٧٤) ٠ وهكذا انتهى الأمر بقبوله لهذا العرض ٠ وسوف نعرف فيما بعد في الفصل الخاص بالصديق أن العمدة لم يبر بوعده، وأنه قد انتزع الأرض منه أيضا مثل باقي الفلاحين٠ وفي هذا نقرأ على لسان مصري : « جندت بدلا من ابن العمدة حفاظا على

---

(٥) يمكن للقارىء الرجوع الى ثلاثية يوسف القعيد « شكاوى المصري الفصيح » التي تصف عالم سكان القبور ٠

أهلى ، هم الذين طلبوا هذا · وذهبت · الغريب أن الثمن لم يدفع لهم حتى الآن · لقد تنازلنا وطريق التنازل تعرف بدايته فقط ، وليست له نهـاية أبدا ··· فى البلد عرفت أن العمدة ، بعد ذهابى الى الجيش ماطل ولم يعط والدى الأرض · أخذ الأرض منـه أولا بحـكم القانـون الجديد ، ثم سلمه قطعة منهـا زرعها بنظام المزارعة أو المشاركة ورفض حتى كتابة ورقة بهذا الوضع الظالم على طول الخط » (ص ٩٢ ـ ٩٣) وهكذا تتكامل حلقات الاستغلال على كل المستويات ، ولا يضيع فى مثل هذه الأوضاع الا الفقراء وأبناؤهم الذين لا يجدون من يدافع عنهم وعن مصالحهم ·

وأخيرا هناك محور خامس يلعب دورا هاما فى توضـيح الصورة وهو تلك التعليقات التى تـرد على لسـان شخصيات الرواية فى القصة مثل العمـدة والمتعهـد والخفير ·· الخ · وتعكس هذه التعليقـات فكر أولاد البلد ورؤيتهـم للأمور · وهى فى العـادة تعليقات ذات طابـع ميتا فيزيقى أو ذات طابع واقعى أى متصلة بالأوضاع الراهنة · من النوع الأول قول العمدة نقلا عن والده : « طلبت بصوت سمعه الكل الرحمة لوالدى · كان يخاف دوما من الخير · لن أنسى كلماته أبدا · اذا وجدت الدنيا مقبلة عليك ، وفى يدها اليمنى نعمة كبرى ، لابد وأن تكون يدها اليسرى خالية هل تعرف لماذا ؟ لأنها تأخذ باليد اليسرى ما أعطته باليد اليمنى » (ص ١٠) · ومن النوع الثانى قول الصديق : « ان الدرس الذى تعلمته اليوم جيدا أن بلدنا أصبحت مثل القطط تأكل أبناءها بدون رحمة ، فأن هؤلاء الأبناء أنفسهم يخرجون الى الدنيا مثل السمك ، الكبير يأكل الصغير · لننظر جيدا الى بلدنا الآن · انه عالم غريب ، ملغوم وآمن ، صعب وسهل ، محب وحاقد ، متخم وجائع » (ص ١٠٧) · ومن ذلك أيضا قول العمدة على لسان المتعهد : « ضـحك المتعهد ، قال ان الاعدادية أو الثانوية ليست مشكلة · الشهادات تباع فى مصر ، وهو شخصيا يعرف طبيبـا عنده مخزن شهادات فى العباسية بمصر ، كل شهادة بثمنها ، ويؤثر فى الثمن نـوع الشهادة وسنة الحصول عليها والتخصص والمجموع » (ص ٢٤) ·

وهذه المحاور الخمسة تتلاحم فى الرواية تلاحما قويا : فمحاولة العمدة تخليص أبنـائه من التجنيد ونجاحه فى ذلك مرتبط بالفسـاد المنتشر · والفسـاد جاء ، على طول الخط ، نتيجة التفـاوت الحاد بين الأغنياء والفقراء وانحياز الطبقة الحاكمة الى جانب الأغنياء · وقد تمثل ذلك فى عودة الأرض الى العمدة ، فاستولى عليها وطرد الفلاحين بينما ساوم أحدهم وهو الخفير فى أن يلتحق ابنه « مصرى » بالتجنيد بديلا

عن ابن العمدة الأخير الذى ولد معه فى يوم واحد · ثم تأتى التعليقات فتنقل رؤية أولاد البلد اللماحة الذكيه لما يجرى من أوضـاع · وبهذا تتكامل محاور الرواية وتتلاحم حتى تؤدى الى التأثير المطلوب ·

ولعل قائلا يقول : ان يوسف القعيد ، فى هذه الرواية ، يبالغ فى تصوير الواقع ، ويجتزىء جزئية مما هو واقع فعلا فى المجتمع ويضعها فى اطار كلى · ان عمدة هذه الأيام مثلا لم يعد بهذه الصورة المجسمة على طول الرواية ·

والحق أن العمدة ليس الا رمزا للطبقة الغنية التى تستطيع الحصول على أى شىء ، ولنا من أغنياء هذا الزمان أبرز الأمثلة على ذلك · أما الخفير فيمثل أيضا رمزا للطبقة الفقيرة المطحونة · والمتعهد رمز يحمل بعدين : أولهما سلبى يدل على الفساد المنتشر ، والآخر ايجابى يدل على نمط من البطولة يتفق مع اللحظة الراهنة على نحو ما فصلنا فيما سبق · ثم ان يوسف القعيد قد كرس أدبه كله للتعبير عن الطبقة الكادحة من العمال والفلاحين والموظفين والعاطلين والمهمشين · وهذه الطبقة أصبحت لها قيم وعادات وتقاليد جديدة برزت بشكل حاد خلال السنوات الأخيرة : فأفرادها يقيمون فى العشش والأكواخ دون أن يتوفر لهم أدنى حد من الحياة ، كما نزحت بأعداد هائلة الى المقابر واتخذت منها سكنا ، وبعضهم يعيش فى مسـاكن الايواء وفى المسـاجد وعربات السـكك الحديديـة والباصات القديمة · كل هذا بينما شقق الحكومة توزع على الأغنيـاء والمحاسيب الذين يملكون العديد من الشقق ويؤجرونها مفروشة· وفضلا عن ذلك فان « الواقعية ـ كما يعرفها جورج لوكاتش ـ لا تحدد فقط بارتباطها بالواقع كما هو أو عدم ارتباطها به ، ولكن أيضا بما تحمله من بعد تاريخى يتجه نحو المستقبل » (٦) · والكاتب النابه هو الذى يضع يديه على الآليات السالبة التى تقف عثرة فى طريق المسـتقبل · فلا يتصور أحـد أن يحس الفقراء ـ وهم الغالبيـة العظمى ـ بالانتماء لبلدهم فى زمن أصبح فيه الأغنياء ينهبون بلا حساب ·

وقد رأت الدكتورة فدوى مالطى ـ دوجلاس الغموض ماثـلا فى رواية « الحرب فى بر مصر » ، وحللت ذلك وفقا لنظرية الحقائق المتغيرة فى الرواية الجديدة ، فقالت : « بعد أن استشهد « مصرى » وبعد أن تابعنا التحقيق ، يطرح النص علينا اقتراحا بواسطة المسئول الكبير مؤداه أن « ابن الخفير ذهب الى الجيش ، ولأنه يدرك وضاعة أصله ، ويريد أن

---

(٦) نقلا عن كتـاب جان لويس كابانى ، « النقد الادبى والعلوم الانسانية ، طبعـة بريفا Private ، ١٩٧٤ ، ص ٩٠ ·

يتمسح فى الكبار أولاد الذوات ، أملى بياناته من اليوم الأول خطأ • نسب نفسه الى العمدة • وبما أننا نعرف (أو نتوهم أننا نعرف) أن تجنيد « مصرى » كان حيلة من جانب العمدة لكى لا يذهب ابنه الى العسكرية ، فان هذا التفسير المقدم فى النص يلقى شكا على الحقيقة التى اعتدناها ، والتى فهمنا حبكه النص من خلالها • ومن ثم يغير هذا الشك طبيعة الحقيقة النصية ، بمعنى أن هذه الرواية ـ أيضا ـ تستغل مفهوم الحقائق المتغيرة • فرواية « الحرب فى بر مصر » اذن تقدم الينا ـ على غرار رواية « يحدث فى مصر الآن » ـ حلا بيروقراطيا قد يعد كذبة • لكن الغموض ليس تاما فى رواية « الحرب » وذلك راجع الى أن المحقق يميل الى موقفه من أن الشهيد ليس ابن العمدة بل « مصرى » (٧) •

وأعتقد أننا بعد أن قمنا بتفصيل المحاور الخمسة فى الرواية لم نعد فى حاجة الى الرد على دعوى الغموض هذه • وكل ما نود قوله هو أن المسألة لا تعدو واحدا من اثنين : اما أن الدكتورة فدوى لم تقرأ النص جيدا ولم تتوقف عند الآليات الفاعلة فى داخله ، وهذا واضح من قولها « وبما أننا نعرف أو نتوهم أننا نعرف » ، واما أنها ـ فى محاولة منها لربط قصص يوسف القعيد بنظريات الرواية الجديدة ـ نسيت أن لكل نص طابعه الخاص • وقد أكد لوسيان جولدمان فى مقالته « علم اجتماع الأدب • الوضع ومشكلات المنهج » على ضرورة أن ننظر الى النص باعتباره وحده متكاملة (٨) • كما أن قراءة النص لا تكون بمجرد ربطه بهذا الاتجاه أو ذاك واسقاط بعض العناصر المجلوبة من خارجة عليه وانما تكون باستخراج العناصر الداخلة فى تكوين النص نفسه ، واكتشاف العلاقات التى تربط بين هذه العناصر ، فضلا عن أشياء أخرى يفصلها رولان بارت فى قوله : « ان التحليل البنائى للأعمال يتطلب جهدا أكبر بكثير مما نتخيل ذلك لأننا ـ فيما عدا الحديث الودى حول الخطة ـ لا نستطيع أن نقوم بذلك الا فى اطار النماذج المنطقية : وبالفعل فان خصوصية الأدب لا يمكن أن تنهض الا من داخل نظرية عامة عن العلامات Los signos (٩) • ولكى يكون لديك الحق فى أن تدافع عن

(٧) د• فدوى مالطى ـ دوجلامس ، « يوسف القعيد والرواية الجديدة » ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثالث ، ابريل ، مايو ، يونيه ١٩٨٤ ، ص ١٩٥ •

(٨) انظر فى ذلك مجلة « فصول » المجلد رقم ١ عدد ٢ ، ١٩٨١ ، ص ١٠٤ •

(٩) هذه الكلمة « Signo » مازالت تمثل مشكلة كبرى فى المصطلح النقدى العربى • فالبعض يترجمها بالرمز والبعض الآخر بالعلامة وانا أميل الى ترجمتها بالدليل • وبذلك تأتى حسبما وردت فى نظرية فرنندو دى سوسير على النحو التالى :

قراءتك النافذة للعمل لابد أن تعرف ما هو المنطق ، وما هو التاريخ ، وما هو التحليل النفسى ـ باختصار : لكى تحيط بالعمل ، لابد أن تعرفه، وأن يكون لديك علم بالثقافة الأنثروبولوجية » (١٠) ٠

التــــكنيك :

ان أهميـــة عمل يوسف القعيد تأتى من انه يقـــدم الينا كل هذه المضامين المتمردة فى تقنيـــات متقدمة جـــدا تدل على قوة وعى المؤلف بطبيعة العمل الروائى وأصوله واتجاهـــاته ومراحـــل تطوره فى الادب العربى بشكل خاص وفى أدب العالم بشكل عام ٠ ولذلك ركزت الدكتورة فدوى مالطى ـ دوجلاس فى دراستها « يوسف القعيد والرواية الجديدة » على ما يربط بين روايات القعيد وبين بعض أشكال الرواية الجديدة ٠ ونحن ، وان كنا نختلف (١١) معها فى بعض التفاصيل ، الا أننا نتفق معها كل الاتفاق فى التوجهات ٠ فأدب يوسف القعيد وأبناء جيله يشكل بالفعل مرحلة جديدة فى تطور الرواية العربية تتلاقى مع كل اتجاهات التجديد العالمية فى فن الرواية خلال العقود الاخيرة ٠

والحق أن الدكتورة فدوى قد قدمت مقارنات نافذة وعميقـــة بين طرائق أو أساليب الرواية الجديدة Nouveau Romas وبين الطرائق التى استخدمها يوسف القعيد فى ثلاث روايات له هى « يحدث فى مصر

SIGNIFICANTE
SIGNO
SIGNIFICADO

وذلك لأن الدليل Signo ـ حسب تعريف سوسير ـ هو الجمع بين المفهوم (المدلول) وبين الصورة الصوتية (الدال) ٠ وقد سمعت من أستاذى الدكتور لطفى عبد البديع ما يؤيد هذا التفسير ، وان كان المجـــال هنا لا يتسع لمثل هذا التفصيل ٠

(١٠) رولان بارت : « النقد والحقيقة » ٠ باريس ، طبعـــة دى سيل ، ١٩٦٦ ص ٣٧ ٠

(١١) المقال المذكور بمجلة « فصول » ٠ وقد اختارت للدراسة ثلاث روايات هى « شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء » ، و « الحرب فى بر مصر » و « يحدث فى مصر الآن » ٠ ومن الأشياء التى نختلف معها فيها ما فصلناه حول نظرية الحقائق المتغيرة فى الرواية الجديدة واعتقادها أن يوسف القعيد يستخدم هذا التكنيـــك فى رواياته مما يؤدى الى غموضها ٠ ومنها ايضا ترجمتها لعبارة Textual Fiction بأنها تعنى خلق خرافة نصية ٠ والصحيح أن كلمة Fic'ion تعنى « اختـــراع » او « قصة خيالية » ٠ وقد تحدد معنى هذه الكلمة بدقة فى العقود الأخيرة فأصبحت تعنى كل عمل من صنع الخيال ٠ فالقصة مثلا عمل من صنع الخيال مهما كان درجة اقترابها من الواقع ٠ اذن فهذه العبارة لا تعنى « الخرافة النصية » وانما تطلق على العمل الفنى بشـــكل عام ٠

الآن » ، و « الحرب في بر مصر » ، و « شكاوى المصرى الفصيح » • وهذه الأساليب هي : ما أسمته « بالخرافة النصية » Textual Fiction ، وتقطيع السرد الروائى ، والوعى بعمليـــة الابداع ، ونظرية الحقائق المتغيرة ، وتكرار عبـارة الروايه البوليسية وذلك في عملية اسـتدعاء للحبكة البوليسية وتدميرها في الوقت نفسه ، فضلا عن مسألة الظروف الاجتماعية والعدالة الاجتماعية • ولن نتوقف كثيرا عند هذه الأساليب وانما نحيل القارىء على الدراسة المذكورة ، ومنها سوف يتحقق من أن الروائى المصرى يوسف القعيد قد استطاع ببراعة واقتدار أن يدخـل أساليب جديدة متطورة جدا في فن القص العربى ، وأنه برغم انغماسه الشديد في مشكلات بلده عرف كيف يستخدم أحدث ما وصل اليـه القصاصون العالميون من تقنيـات طريفـة مستحدثة كانت لها أصداؤها القوية وآثارها الباهرة في فن الرواية في كل أنحاء العالم • وهذه احدى ميزات الجيل الأخير من الروائيين العرب ذلك أنهم استطاعوا أن يلموا طرفي المعـادلة الصعبة في أى ابداع أو ابتـكار أو جهد فكرى وهما : الاحتفاظ بالخصوصـية الأصيلة المميزة والوقوف على أحـدث منجزات العـالم في هذا المجال • وأعتقـد أن روائى أمريكا اللاتينيـة لم يبلغوا ما بلغوه من قيمة وشهرة وابهار الا بادراكهم لهذه المسألة ووعيهم الشديد بها •وفي هذا يقول الناقد خوليو أورتيجا : « ان النجاح العالمى لقصص ماركيز لا يجب أن يجعلنا نعتقد ــ مثلما حدث من قبل مع خورخى لويس بورخيس ــ أن قيمة العمل الأدبى تقاس بمستوى شهرته العالمية • ان هذه القيمة تبرز في قـدرة العمل على اعادة صـنع التصورات والأحاسيس الخاصة بتراثنا الأدبى وواقعنا الثقافى • ان ما هو رائع في أعمال جارثيا ماركيز ليس هو فقط قدرته على صنع الأسطورة ، التى يعترف له بها حاليا ــ بحق ــ جمهورة القراء ، وانما تأتى الروعة ، بالاضـــافة الى ذلك من الدور الخلاق لأعماله الأدبيـــة في عمليـة اعادة تشكيل أدب لاتينى أمريكى قادر على حل اشكالية الخصوصية والعالمية ، وقادر على أن تكون فيه الاجابة ، من خلال الفن الواعى ، على متطلبات الثقافة التى تولد (١٢) عنها » •

وسوف نحاول في دراستنا للتقنيات المستخدمة في رواية « الحرب في بر مصر » أن نتجنب ، قدر الامكان ، ما درسته الدكتورة فدوى في مقالها المذكور حتى لا نكرر أنفسنا •

---

(١٢) خوليو أورتيجا ، مجلة العـالم المتحدث بالاسبانية ، فيلادلفيا ، خريف عام ١٩٧٨ ، العدد رقم ٤ ، من مقـال عنوانه « خريف البطريرك النص والثقافة » •

من هذه التقنيات ، وأهمها فى الرواية ، تقطيع السرد الروائى على لسان مجموعة من الشخصيات المهمة فى القصة وهى — على الترتيب — العمدة ، المتعهد ، الخفير ، الصديق ، الضابط ، المحقق — وهذه التقنية ليست جديدة جدة مطلقة ، فقد سبق أن استخدمها من قبل نجيب محفوظ وغيره • ولكن الجديد فيها ، والذى يتفق مع كثير من التيارات المستحدثة فى فن القص العالمى ، هو ما يمكن أن نسميه بتراسل الرواة على غرار ما سمى فى الشعر « تراسل الحواس » ، عندما قام شعراء المدرسة الرمزية فى نهايات القرن التاسع عشر بادخال هذه الطريقة الجديدة فى الشعر على نحو ما يقوم بودلير فى قصيدته « تراسل » Correspondencias من ديوان « أزهار الشر » :

الطبيعة معبد ذو أعمدة حية
تصدر عنها أحيانا كلمات غامضة ،
ويتجول الانسان فيها عبر غابات من الرموز ،
رموز ترنواليه بنظرات مألوفة •
مثل أصداء طويلة متباعدة ، مختلطة
فى وحدة مظلمة وعميقة ،
رحبة مثل الليل ومثل الضوء ،
تتجاوب العطور والألوان والأصوات (١٣) •

وبالطبع فان الرواة فى قصة يوسف القعيد لا يتراسلون على هذا النحو الرمزى ، وانما يتم التراسل بينهم فى اطار ما يسمى أيضا بوعى المؤلف بعملية الابداع • فكل واحد من الشخصيات الست فى الرواية يعرف أنه مسئول عن حكاية جزء خاص فى القصة ، ومن ثم نجد الحبكة تتقدم بدون تكرار للأحداث نفسها • فالخفير مثلا يبدأ فصله بقوله : أنا أحتاج لتقديم نفسى لكم • أعتقد أن دورى فى الرواية قد حان • أبدأ فصلى من هذه اللحظة التى ستظل حية بداخلى الى أن تذهب معى الى القبر » (ص ٥١) • وعندما يصل الى ختام ما أنيط به من حكاية يعتذر عن الاستمرار فى حكاية شىء يراه أهم ما فى الموضوع لكنه سوف يروى على لسان شخصية أخرى هى « الصديق » • قال الخفير : « ما حدث بينى وبين مصرى فى ذلك الصباح المفجع ليس سرا • اعرفوه بأى وسيلة كانت • ولكنكم لن تعرفوه منى » (ص ٧٤) • ويؤكد لنا « الصديق »

---

(١٣) انظر تحليلا لهذه القصيدة ولغيرها من الشعر الرمزى فى الفصل الذى يحمل عنوان « خوان رامون والحركة الرمزية » من كتابنا « رائد الشعر الاسبانى الحديث » ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٨٦ •

وعى المؤلف التام باسناد جزئيات الحكاية الى كل من هذه الشخصيات الست فى عملية تراسل رائعة بقوله فى بداية الفصل الخاص به : « ليت لى براعة كل كتاب القصة جميعا ، منذ عرف فن الرواية وحتى هذه اللحظة ، لكى أوفق فى القيام بتلك المهمة الصعبة على النفس ، أقصد سرد الجزء الخاص بى فى هذه القصــة الحزينة والغريبــة » (ص ٧٧) ٠ وهكذا تقابلنا فى الرواية عبارات كثيرة من أمثــال « أعتقد أن العمدة قد حكى لكم من قبل حكاية فصلى من التدريس » أو « ان جرائم العمدة طويلة ٠٠ وأنا واثق أنه لم يتطرق اليها بكلمة فى الفصل الخاص به » ٠٠ الخ ٠

وهذه الطريقة التى أجاد يوسف القعيد استخدامها فى هذه الرواية وفى غيرها من رواياته لها أهمية كبيرة لأنها تنــدرج فى نطاق تقنيــة ما يطلقون عليه حاليا فى كل انحاء العالم وبالأخص فى أمريــكا اللاتينية « كسر الحاجز بين المؤلف والقارىء حتى ليصبح القارىء وكأنه هو المؤلف أو البطل » (١٤) ٠ ولهذا نقــرأ فى الرواية مثــلا هذه العبـــارة على لسان المتعهد تقول : « أكمل الحكاية خوفا من تسرب الملل الى نفوسكم فتنصرفون عن القراءة وبذلك تصبح الرواية مهددة بالموت » (ص ٣٧) ٠ والمؤلف لم يكسر هذا الحاجز فقط وانما تجاوز ذلك الى الاعلان ، على لسان أحد الرواة « الصديق » بقوله : « أعتقد أننى جانبت أصول الذوق واللياقة التى تفرضــها أصول الحديث ٠ لى العذر ٠ لم أجد من يقدمنى لكم ، فليس لنا فى هذه الرواية مؤلف يتولى كل هذه الأمور نيابة عنا ٠ لهذا على القيام بهذه المهمة بنفسى » (ص ٨٠) ٠ وقد نجح يوسف القعيد نجاحا منقطع النظير فى اطلاق العنان لشخصياته والوقوف متخفيا فى منطقة تبعد عنها مئات الأميال ، ولهذا تميزت الشخصيات بالظرف وخفة الدم بالرغم من أنها تحكى عن مآس ومصائب جسيمة ، كما أمكنها أن تقدم لنا بعض التعليقات المباشرة ٠ وهذه التعليقات لو وردت على لســان المؤلف كان يمــكن أن تحدث خللا كبيرا فى القصــــة ، لكن ورودها على لسان هذه الشخصيات الظريفة الأليفة الذكية أضفى عليها أبعادا فنية متطورة وجعلها تدخل فى سياق العمل الروائى بدون تصنع أو افتعال ٠ من أمثلة ذلك (والأمثلة كثيرة) ما جاء على لسان « الصديق » : « ان الدرس الذى تعلمته اليــوم جيــدا أن بلدنا أصبحت مثل القطط تأكل أبناءها بدون رحمة ، وان هؤلاء الأبناء أنفسهم يخرجون الى الدنيا مثل السمك ، الكبير يأكل الصغير ٠ لننظر جيدا الى بلدنا الآن ، انه عالم

---

(١٤) انظر فى ذلك دراستنا عن الكاتب اللاتينى الأمريكى ماريو فارجاس ايوسا فى تقديمنا لترجمة قصته « من قتل موليرو ؟ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة « الرواية العالمية » ، العـدد ٦ ٠

غريب ، ملغوم وآمن ، صعب وسهل ، محب وحاقد ، متخم وجائع ٠٠ الخ » (ص ١٠٧) ٠ وأحيانا تخرج الشخصية عن سياق الحديث من باب « الفضفضة » مثل قول المتعهد : « البلد سايبة والكل يعمل ما يريده دون خوف ٠٠٠٠ طريق أبو زيد كله مسالك وكل الطرق تؤدى الى ما يريد القادر على الدفع ٠ وما دام معك قرش فأنت قادر على فعل ما يساوى هذا القرش » (ص ٣٧) ثم يعتذر المتعهد من أنه أدخلنا فى أمور ربما لا تهمنا ، ولكن عذره فى ذلك هو رغبته فى الفضفضة ٠

ومن التقنيات التى أجادها يوسف القعيد فى هذه القصة أيضا تقنية « التداعى » بمعنى أن المعانى والأحداث والمواقف المتشابهة أو التى يربط بينها رابط ما تتداعى فى ذهن الشخصية الراوية فتحدث نوعا من استكمال حلقات المأساة ٠ فالضرب أو الطرق على الباب عند الخفير جعلته يتذكر ضربة خروجه من العمل واحالته الى المعاش ذلك لأن الضربة أو الطرقة الجديدة مرتبطة هى الأخرى بحدث مأسوى آخر هو الذى سوف يؤدى الى استشهاد ابنه مصرى بديلا عن ابن العمدة ٠ وفى هذا يقول الخفير : « أبدأ فصلى من هذه اللحظة التى ستظل حية بداخلى الى أن تذهب معى الى القبر ، وتدفن فى حضنى بداخله رغم معرفتى بضيق قبور الفقراء أمثالنا ، اللحظة تبدأ فى ذهنى بطرقه على الباب ، مجرد طرقة صغيرة عادية ، تحدث فى الليلة الواحدة آلاف المرات » (ص ٥١) ٠ لكن هذه الطرقة بالذات لها فى ذهن الخفير موقع خاص ، وسوف تظل حية فى وعيه الى الأبد بعكس آلاف الطرقات الأخرى ٠ انها طرقة مرتبطة بلحظة خاصة تداعت فيها الكثير من المعانى والمواقف التى لا يمكن أن تغيب عن الذهن لحظة واحدة ٠ وكما يقول الخفير بعد ذلك فى صفحة ٥٤ : « الطرقة على الباب ذكرتنى بالضربات ، وان كانت ضربة عن ضربة تفرق ٠ هناك ضربة أتت فى الرأس مباشرة جعلتنى أشعر أن حياتى انتهت ، ودفعتنى الى السؤال : متى يأتى الموت لكى يريحنى من هذه الحياة ؟ » ٠

وفى الفصل الذى يقوم فيه « الصديق » بالرواية نجده يترك خط الحكاية الرئيسى ويأخذ فى تحديد شخصية صديقه « مصرى » ورؤيته للعالم ٠ ونعرف من هذه العودة الفرعية أن مصرى كان شابا ينضح بالأشواق ، فيه الكثير من تناقضات بلدنا : حب الدنيا والزهد فيها ، الجرأة والخجل ، الخوف والشجاعة ، الواجهة المسالمة والباطن المتفجر بالثورة والتمرد » (ص ٩١) ٠ وبعد أن ينتهى الراوى من هذه النقطة يقول : « الكلمات السابقة كتبت بمنطق التداعى وليس بقصد منى ٠

لو كان هناك وقت للتفكير قبل الكتابة كان من الممكن أن لا أكتب هذه الكلمات • أكتب وأنا أعانى من حالة اضطراب • مجرد تذكر مصرى وحكايته يسبب لى رعشة • لن أشطب كلمة سوء الحظ والقدر لانهما كتبتا وانتهى الأمر • لنعد الى مصرى » • (ص ٩١) وهذه التقنية ـ كما نلاحظ ـ تجعل القصة فى غاية التلقائية والبساطة بالنسبة للقارىء وكأنه مشترك فى كتابة العمل ، بالرغم من أن يوسف القعيد ـ كما ذكرنا ـ قد استخدم فيها الكثير من التقنيات المعقدة المتشابكة ، وهذا يعنى أنه بذل جهدا يفوق الوصف حتى وصلت الينا القصة بهذا الشكل• ولكن الكاتب البارع هو الذى تكون لديه القدرة على اخفاء آثار صنعته ، وتقديم العمل للناس فى شكل سهل ميسر •

وبوق السيارة عند المتعهد يجعل معانى الغنى والفقر تتداعى فى ذهنه • يقول : « فى هذه اللحظة الحلوة صحوت من نومى على صوت بوق سيارة • غضبت لأنى كنت أريد أن أعيش مع الحلم فترة أطول • سمعت بوق السيارة مرة أخرى • استغربت ، السيارات فى بلدنا قليلة ، زبائنى ليسوا من أصحاب السيارات •• » (ص ٢٩) ويمضى المتعهد فى عملية مقارنة بين أصحاب السيارات القادرين على كل شىء وبين المساكين والفقراء قليلى الجهد والحيلة المسدودة كل الطرق فى وجوههم دائما • وهكذا يكون بوق السيارة مدعاة لأن يغرق المتعهد فى لحظة تفكير يتأمل فيها الأوضاع فى البلد •

وقد تتداخل التداعيات داخل موقف واحد مثلما حدث للمتعهد عندما ذهب الى بيت العمدة ، وعندما انتهت المقابلة (ص ٣١) قام ليقبل العمدة ، وكانت فى مواجهته مرآة كبيرة شاهد وجهه فيها فوجده سعيدا فقال فى نفسه انه وجه شخص آخر غيرى ، ثم أخذت التداعيات عن حاله وفصله من الوظيفة ومستقبل أولاده تتداخل فى ذهنه وتأخذه بعيدا عن الموقف الذى هو فيه •

ويرتبط بتقنية التداعى هذه تقنيات أخرى تتيح للمؤلف فرصة الخروج عن الخط الرئيسى للرواية فى شكل تيار الوعى مثل صفحات ٢٩ و ٣١ و ٣٢ مثلا أو فى صورة من صور الاستطراد وهى منتشرة على امتداد صفحات الرواية • ومن أمثلة تيار الوعى ما يحدث عندما تكون الشخصية فى موقف ما فى حالة حوار « ديالوج » مع آخرين ونجدها تنطلق فى حالة حوار « مونولوج » مع نفسها • والحق أن الأجيال المعاصرة من القصاصين العرب قد تكونت لديها مهارة حقيقية فى تضفير الديالوج والمونولوج بشكل يضفى على الأسلوب ثراء وقوة وجاذبية •

وبهذا نجد أن يوسف القعيد ، فى هذه الرواية ، قد استطاع أن يقدم لنا تجربة تنفذ الى جوهر الأشياء ولا تقف عند السطوح الظاهرة أو تحاول تملق المشاعر . انه يعيد الحق الى أصحابه الحقيقيين الذين تصنع البطولات الزائفة دائما باسمهم بينما وهم الأبطال والمعلمون والقادة يبخسون أدنى حقوقهم المشروعة .

فؤاد قنديل

شاعرية اللغة في روايات

فؤاد قنديل



فؤاد قنديل قصاص يمكن أن تنسبه الى الجيل المسمى بجيل السبعينيات فى الرواية وان كانت هذه التسمية لم تشع بعد . فقد صدر لهذا الكاتب ، منذ عام ١٩٧٨ الى الآن ، ثلاث مجموعات قصصية هى « عقدة النساء » (١٩٧٨) و « كلام الليل » (١٩٧٩) ، و « العجز » (١٩٨٣) كما نشر ست روايات هى « أشجان » (١٩٨١) و « الناب الأزرق » (١٩٨٢) ، و « السقف » (١٩٨٤) ، و « عشق الأخرس » (١٩٨٦) و « شفيقة وسرها الباتع » (١٩٨٦) و « موسم العنف الجميل » التى صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . ولفؤاد قنديل أعمال أخرى منها دراسة عن « محمد مندور شيخ النقاد » صدرت خلال الشهور الأخيرة ، ودراسة أخرى عن « الأدب الأفريقى » فضلا عن مجموعات قصصية تحت الطبع وروايات . كل هذا ولم يلتفت أحد حتى الآن ، بشكل موضوعى ، لفؤاد قنديل . وهذا ان دل فانما يدل على الوضع الأليم الذى يعيشه الأدب والثقافة بعامة فى بلادنا . ولعل احساس فؤاد قنديل بهذا الوضع هو الذى دفعه الى كتابة دراسته عن محمد مندور الذى كان يمثل فترة من فترات ازدهار النقد والثقافة فى الأدب العربى .

وفؤاد قنديل هو أحد قصاصينا المعاصرين الذين استطاعوا أن ينفخوا فى فن القص من روحهم وحساسيتهم الجديدة ، وأن يقدموا أصالا متميزة فى بنائها الفنى وأسلوبها وتقنياتها . ولن نستطيع فى هذه المقالة القصيرة أن نتناول عالمه القصصى الخصيب من جميع جوانبه الفنية والدلالية والشكلية ، ومن ثم فاننا سوف نقصر كلامنا هنا على جانب واحد فقط هو « شاعرية اللغة فى رواياته » .

ومعروف أن الفن القصصى الذى تتضح فيه سمة « الشاعرية » هو القصة القصيرة ، فهى أقرب أنواع القصة الى الشعر الغنائى ، على عكس الرواية التى يسود فيها الطابع الملحمى . يقول أيان ريد فى كتابه « القصة القصيرة » (١٩٧٧) : « تتفق القصة القصيرة مع القصيدة الغنائية فى اطارها المحدود عادة وفى اتجاهها الذاتى ، وذلك على نفس القدر الذى تقترب به الرواية من الملحمة » . لكن فؤاد قنديل استطاع أن يبرز هذه

السمة فى رواياته ، وظهر ذلك بشكل خاص فى روايته « شفيقة وسرها الباتع » · ان أفضل تعليق ــ فى رأيى ــ تخرج به من قراءتك لهذه الرواية هى أنها قصيدة شعرية طويلة عن القرية المصرية · وقد برع فؤاد قنديل فى هذه القصة فى استخدام تكنيك يتمثل فى وضع مجموعة من القصص فى اطار واحد يضمها جميعا بحيث بدت جميعها حلقات متتابعة فى سلك واحد ، كما برع فى اضفاء روح شاعرية محلقة على الأحداث والشخصيات والأماكن والجمادات حتى جاءت جميعها مثل منظومة جيدة النسج جميلة القسمات · لم يلجأ فؤاد قنديل الى الواقعية الفجة المسطحة ــ مثلما يفعل الكثيرون ــ للتعبير عن عالم القرية المصرية ، وانما وضع هذا العالم البسيط فى اطار شاعرى محكم ، وبسطه فى لغة مجنحة عذبة ســاحرة ·

محـــاولات أولى :

وبالطبع فقد سبقت للكاتب محاولات أولى فى هذا الاتجاه نجدها فى روايتيه : « أشجان » التى نشرت عام ١٩٨١ ، و « الناب الأزرق » (١٩٨٢) · وسوف نتوقف هنا قليلا عند الرواية الثانية · فبالرغم من أن هذه الرواية نشرت عام ١٩٨٢ الا أن الكاتب ينص فى نهايتها على أنها كتبت فى بنها فى يناير عام ١٩٨٠ ، ولا ندرى هل كانت الأولى فى الكتابة أم لا · ولكن ــ على أية حال ــ فانه من الواضح أن الكاتب كان فى تلك الفترة فى بداياته وأنه كان لايزال يتلمس طريقه نحو النضج والاكتمال · وقد حاول فؤاد قنديل فى رواية « الناب الأزرق » أن يقدم قصة جديدة ذات مذاق خاص يخلط فيها بين الواقعية والســـوريالية والأسطورة ، ويحاول تمثل عوالم سلفادور دالى وكافكا ومارسيل بروست ، وأن يمضى على طريق من سبقوه فى هذا الدرب مثل محمد حافظ رجب لكنه ــ فى رأيى ــ أخفق فى محاولة المزج بين هذه الاتجاهات المتناقضة ، بينما نجح نجاحا كبيرا فى توظيف اللغة توظيفا شاعريا · يقول الدكتور محمد شاكر عبده مقدم الرواية ــ الذى امتدح أيضا الجمع بين اتجاهات أدبية متعددة واعتبرها رواية لم يسبق لهـا مثيل على الاطلاق : « اتجاهات ثلاثة وربما أربعة فى رواية واحدة ، وعلى ذلك فأنت تستمتع بها المتعة كلها ، ويطيب لك أن تقرأها مرة ومرة ، يجذبك فيها دقة اختياره للكلمات والتركيز الشديد فى العبارات ·· وتدغدغك الايحاءات التى تشع من كل سطور الرواية والتصوير الجيد للواقع بلا واقعية ، والرسم الكاريكاتورى الذى يستخدم لأول مرة فى الرواية ·· لا للشخصيات ولكن للأحداث » (١) ·

---

(١) تقديم رواية « الناب الأزرق » بقلم الدكتور محمد شـاكر عبده ، المطبعـة الفنية ، ١٩٨٢ ، ص ٨ ·

أما عن المتعة فلا شك أنى كقارىء قد استمتعت بها ، وذلك لما أبداه المؤلف من قدرة كبيرة على رســم الشخصـيات والأحــداث وكانت متعتى الكبرى تأتى من دقة اختيار الكاتب للكلمات ، وبراعة تصويره للمواقف ، وامتلاكه لزمام اللغة ، وقدرته على تقديم لغة جديدة فيها ايحاء وسحر وتكثيف • ولذلك لم أندهش عندما حكى الدكتور محمد شاكر عبده فى تقديمه أنه كان فى أجـازة بالقاهرة فى صيف عام ١٩٨٠ وذهب الى الهيئة العامة للكتاب لزيارة صديقه الشـاعر الكبير المرحوم صلاح عبد الصبور ، رئيس الهيئة فى ذلك الوقت ، فعرض عليه (أى على الدكتور شاكر) أن يقرأ رواية مكتوبة بخط اليد كانت أمامه ، وقال له اقرأها وقل رأيك ، فسأله عن السر فى ذلك فقال لقد أحضرها لى أديب من أدبائنا الشبان طالبا نشرها بالهيئة فتركتها على مكتبى عدة أيام ، وبالأمس فقط ، وفى فترة انتظار لدقائق فتحت الرواية وألقيت نظـرة لا مبالية على بعض ســطورها ، فجــذبتنى وقررت أن أحملهــا معى لقراءتها (٢) » • من هذا الكلام يتضح أن الذى جذب الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور ، خلال القائه لهذه النظرة البسيطة على بعض سطورها هو لغتها الشاعرية التى تروق لشاعر كبير مثله •

لكن يبدو ـ كما ذكرت من قبل ـ أن فؤاد قنديل ، فى هذه الرواية كان فى مرحلة يتلمس فيها طريقه نحو النضج ، ولذلك تفاجئك فى الرواية بعض المشاهد التى تحس أنها دخيلة تماما على سياقها الفنى • فالرواية منذ بدايتها حتى نهايتها تنسب لما يسمى بالأدب الواقعى : أم أحمد التى مات عنهــا زوجها وترك لها طفلين تقوم على تربيتهما وارضاعهما ، وعثمان الشحات الذى يطمع فى الزواج بها ، وهو نموذج للشخص السوقى الطامع المتسلط الذى يبغى الوصول الى العيش من أى سبيل ، سواء بالافتراء أو الكذب أو الاستغلال أو المتاجرة فيما هو حرام • ويجد الكاتب ـ أو بالأحرى يعتسف ـ ثغرة منذ البداية يدلف منها الى هدفه الأسطورى تتمثل فى ثديى أم أحمــد أو أثدائها التى تنبت فى كل مكان من جسدها ، والتى يتغذى عليها ولداها من رجلها السابق ثم أولادها من رجلها الحالى « عثمان » ثم عثمان نفسه الذى لم يجد له ـ فى وقت ما ـ مكانا فى الثديين الطبيعيين فظل يمص فى جسدها حتى ظهر له ثدى فى مكان آخر • وفى النهاية تدفعه نزعته الاستغلالية الى تكوين شركة للألبان يكون موردها الوحيد الذى تمتح منه هو أثداء أم أحمد • وبهذا نجد الكاتب قد حاول أن يمضى بقصته فى طريق آخر غير الطريق الواقعى الذى يمثل الاطار الحقيقى لها • ومن ثم جنح الى هذا الرمز الذى لا يتداخل بشكل

(٢) التقديم المذكور • ص ٦ •

فني محكم في بناء القصة . ولو أنه اقتصر على حدود الواقعية ، مع تقديمه لهذا اللغة الايحائية المشعة ، وهذه الجمل المكثفة لكان لقصته هذه وقع أجمل وصـــدى أروع وأفضـــل . أما الخلط بين الواقعية والرمزية والسوريالية والأسطورية في اطار واحد فانه يصبح من الصعوبة بمكان السيطرة على النسق الفني الواحد للرواية ، ثم ان هذا النوع من الخلط يحتاج الى كثير من التدريب والمران وامتــلاك ناصــية كل الأدوات الفنية والجمالية . وقد لا يتيسر ذلك للكاتب في بداياته .

لكن اللغة - كما ذكرنا من قبل - في رواية « الناب الأزرق » تلعب دورا كبيرا في اضفاء أهمية كبيرة على هذه القصة . ان القارىء منذ بداية القصة يشعر بدقة اختيار كاتبها للكلمات ، وبحسبه الموسيقى الذى يجعله يربط بين الجمل في نسق ايقاعي أخاذ ، وبقدرته على تصـــوير المواقف في لغة شـــاعرية متدفقة . يقول في أول سطر من الرواية : « مسرعا صعد درجات السلم . كان يحس بالجوع . دفع الباب . توجهت عيناه الى موضـــع أمه المعهود » ثم بعد ذلك بأســـطر : « أراح رأسه على صـــدرها السمين . دار بجذعه الأســـفل حول خصرها . مضى يرتشف طعامه اللذيذ (٣) » فهنا نجده يبدأ أول جمـــلة في الرواية بالحـــال « مسرعا » ، وتقديم الحال هنا له نكتة بلاغية تتمثل في اعطاء أهمية أكبر لحدث السرعة لا لصعود درجات السلم . ثم تتوالى الجمل قصيرة مركزة مكثفة تعبر عن الحالة بأقصى طريق وأوجز لغة . ومن ثم تكون « النقطة » هى علامة الفصل السائدة في مثل هذه الجمل القصيرة . وتطول الجملة أو تقصر وفقا لتتابع الفكرة ودقتها في تصوير الموقف . فعندما يقول « كان يحس بالجوع » لا نجد كلمة أو كلمات زائدة من مثل « كان يحس بالجوع يفرى كبده » مثلا لأنه انما يريد أن يعبر فقط عن حالة الاحساس بالجوع ، وتكفيه هذه الكلمات الثلاث للتعبير عن ذلك . ولكنه عندما يقول « أراح رأسه على صدرها السمين » لا يريد التعبير فقط عن مجرد اراحة الرأس على الصدر وانما يريد أن يبرز حالة السمنة التى يوصف بها صدرها ، ومن ثم كان لابد من اضافة هذه الصفة . وقل مثل ذلك في باقى الجمل . وتمضى القصـــة على هذا النحو من الدقة في اختيار الكلمات ، وترتيب الجمل .

ثم ان المؤلف يبدأ ، في هذه القصة ، في وضع البذور الأولى لتلك اللغة التصويرية التى سوف تمتد مساحتها فيما بعد وتنتشر أكثر وأكثر في رواياته التالية . يقول في أول صفحة من الرواية : « أسندت الأم

(٣) الرواية ، ص ١١ .

رأسها الى الجدار ، وتركت جسدها الطويل العريض واديا يرعى فيه ولداها » • ويقول فى الصفحة التالية مباشرة « كف الولدان عن رشف الحليب بعض الوقت ، واسترخيا فى ظل نهديها ، كما ترقد القرية وديعة فى حضن الجبل » • ويقول فى صفحة ٢٠ : « مضت تتوكأ على عصا ظنونها وتفكر فى عثمان الشحات » • وفى ص ٦٥ : « تدافعت قوافل الأيام وهى تعبر صحراء الزمن » • فهذه الصور القليلة التى وردت عرضا فى رواية « الناب الأزرق » سوف تصبح ، بصورة أوسع وأكبر ، قاسما مشـــتركا فى كل الروايات التالية ، وبالأخص رواية « شفيقة وسرها البـــاتع » •

رواية « السـقف » :

صدرت هذه الرواية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٤ ضمن سلسلة « الابداع العربى » ، وأذكر أن المؤلف ذكر لى ، فى لقاء معه ، أنه الفها عام ١٩٧٩ وبذلك تكون سابقة فى التأليف على رواية « الناب الأزرق » التى ذكرنا أنها كتبت عام ١٩٨٠ (فى شهر يناير) أو بالأحرى انتهى المؤلف من كتابتها فى يناير ١٩٨٠ ، وبذلك تكون كتبت أيضا خلال عام ١٩٧٩ ، ولا أدرى ما التى كتبت منهما أولا هل هى رواية « الناب الأزرق » أم رواية « السقف » ؟ وعلى كل حال فان السبق الزمنى قد لا يفيد كثيرا فى تحديد حالة النضج ذلك أنه فى كثير من الأحيان تختمر الفكرة فى ذهن الكاتب شهورا طويلة بل سنوات طويلة • فقد ذكر القصاص الكولومبى العالمى جابرييل جارثيا ماركيز فى المحادثات التى أجراها معه صديقه بيلينيو ميندوثا ونشرت فى مدريد عام ١٩٨٢ ، أن قصة « خريف البطريرك » بدأت تختمر فى ذهنه عام ١٩٦٢ وبدأ يكتبها منذ ذلك الوقت فى المكسيك ، ولكنه لأمر ما أجلها ، ثم عاد اليها مرة أخرى وهو فى برشلونة عام ١٩٦٨ واشتغل فيها حوالى ستة أشهر ثم عاد فأجلها لأن بعض الجوانب المتعلقة ببطل القصة لم تكن قد اتضحت بشكل تام •• وهكذا ظلت الفكرة تلح عليه حتى ظهرت لأول مرة ، فى كتاب ، عام ١٩٧٥ • أى أنها تالية فى الزمن لقصته « مائة عام من العزلة » التى صدرت عام ١٩٦٧ ، لكنها سابقة من حيث اختمار الفكرة (٤) •

ورواية « السقف » رواية رمزية بكل معنى الكلمـة ، والرمز فيها أكثر نضجا وأكثر اكتمالا من الرمز فى رواية « الناب الأزرق » وتدور أحداث الرواية حول أسرة تقيم فى قصر شامخ عتيد ، وتفاجأ بحدوث

(٤) انظر بلينو ميندوثا ، محادثات مع جابرييل جارثيا ماركيز ، دار نشر بروجيرا ، برشلونة ، ١٩٨٣ ، ص ٤٧ •

انفجارات متتالية فى داخله . وعندما يحاولون اكتشاف السر يتضح لهم أن القصر يغوص فى الأرض بسبب وجود مياه جوفية تحته أثرت على أساساته ، ومن ثم قرر المهندسون ازالته . وكان لهذا القرار وقع أليم على أصحابه الذين وجدوا أنفسهم مضطرين للرحيل عن بيت الآباء والأجداد فى غضون مدة لا تزيد عن عام واحد . والرمز فى هذه القصة مكتمل الأبعاد والرواية كلها تدور فى هذا الاطار الرمزى ، وليس فيها خلط بين الواقعية والرمزية أو الواقعية والسوريالية على نحو سطحى مثلما حدث فى رواية « الناب الأزرق » . ان جو رواية « السقف » يذكرك بروايات الروائى العالمى الشهير فرانتس كافكا وبالأخص روايته الطويلة « القصر » التى ترجمها الى العربية الدكتور مصطفى ماهر .

أما المساحة التصويرية فى رواية « السقف » فتتسع أطرافها أكثر من ذى قبل وتبدو وكأن الكاتب أصبح يعى تماما حدود هذه اللغة ووظيفتها فى البناء الفنى لروايته . وفيها يتجاوز الكاتب التصوير البلاغى الذى رأيناه فى الرواية السابقة الى التصوير الذى يقوم على بث الروح الحية فى الكائنات الجامدة ، وبث الروح العاقلة فى الكائنات غير العاقلة . يقول فى صفحة ١٢ : « بدا الباب كأنه يود مطاوعتى من أوسطه ، لكن طرفيه العلوى والسفلى يأبيان الاستجابة ويصران على التمسك بالأرض والسقف » فهنا نجد الباب قد تحول الى كائن حى يتعامل من هذا المنطلق مع الشخص الذى يمسك به . ويقول فى صفحة ١٤ : « وجدت باب الشقة مدقوقا فى مكانه ، يؤدى واجبه الليلى فى استبسال . لم يتعرض له أحد بالعدوان . كل من المزلاج الصغير والمزلاج الكبير فى خندقه ، والمساحة الزجاجية الصغيرة سليمة ، والشبكة الحديدية من خلفها كما هى لم تمس » . ويقول فى ص ٢١ : « أما الليل فقد عهدناه يأتى مندفعا متعجلا لطالما فوجئت بأستاره السوداء تسدل على الكون دون مقدمات وكأنها بلغت بالأمر فى آخر لحظة » . وهكذا تمضى هذه اللغة التصويرية الشاعرية على طول الرواية بعد أن أخذت حيزا أوسع ، وأصبح المؤلف أكثر اقتدارا على صياغتها وتشكيلها وصبها فى قالب يتناسب ويتكامل مع تدفق تيار الأحداث والشخصيات ، مما يضفى روحا شاعرية خفاقة على أحداث الرواية وشخصياتها جميعا .

الأصول التراثية والمذهبية لهذه اللغة :

ظهرت خلال العقود الأخيرة ، فى جميع أنحاء العالم ، اتجاهات جمالية يتعامل كتابها مع اللغة وكأنهم فى معمل ، فيحاولون التجويد ما استطاعوا ، ويبذلون كل الجهد فى بلوغ أقصى درجة من الدقة والاحكام . ويرى هؤلاء أن اللغة هى المادة الأولى للعمل الأدبى وهى لحمته

وسداه ، وفيها يتركز كل الخطاب الأدبى ورسالة فن القص وهدفه • انهم يعملون من أجل اعادة ابداع الكلمة كهدف فى حد ذاته ، وليست بصفتها أداة أو وسيلة فقط للعمل الأدبى • وهذا الموقف يتفق تماما مع الكثير من أسس علم الأسلوب الجديد ، كما أن هؤلاء الكتاب يقفون فى وضع متواز مع مدارس التصوير المعاصرة التى تجعل من اللون فى حد ذاته هدفا وغاية للعمل الفنى •

كما أن موقف الكاتب من الواقع أخذ فى التحول بحيث أصـبح الواقع أكثر عمقا ويحمل دلالات أكثر وأعمق مما هو عليه فى الظاهر • ولهذا يقول جارثيا ماركيز فى المحادثات المذكورة : « أنا أعتقد أن القصة تمثيل محسوب للعالم ، نوع من الأحجية • والواقع الذى يتم تنـاوله فى قصة ما يختلف عن واقع الحياة بالرغم من أنه يرتكز عليها • وذلك على نحو ما يحدث فى الأحلام » (٥) • ثم ان أفضل قصة ــ فى رأى هذا الكاتب العالمى الشهير ــ هى ما كانت تعبيرا شعريا عن الواقع • ولهذا أبدى اعجابه بكونراد وسان اكسوبرى وذكر أنه يعاود قراءتهما المرة تلو المرة • ولما سئل عن سبب ذلك أجاب : « لأنهما يتناولان الواقع بطريقة مجنحة حتى ليبدو شاعريا ، فى الوقت الذى يمكن أن يكون فيه شديد السوقية والابتذال » (٦) •

وقد توسع فى شرح هذه المسألة القصاص البيروانى ماريو فارجاس ايوسا (٧) عندما أراد أن يبرز الفروق بين الواقعية الأدبية التقليدية وبين الواقعية الجديدة • فقد ذكر فى حديث مع الناقد لويس هارس أنه لا يعتقد أن الواقعية الأدبية المبسطة يمكن أن تكون تعبيرا مباشرا عن الواقع ، وانما لابد أن يكون الأدب بمثابة عملية تحول لهذا الواقع • فالتجارب التى عاشـــها الكاتب وتمثلها لابد أن تدخل حومة الأسلوب حتى تحمل القناع وتتحول وتصاغ من جديد ، ومن ثم تغدو معاشة فى بعد آخر هو البعد الشعرى • واذا لم يفعل الكاتب ذلك فانه يحكم على تجربته الحياتية الثرة بالتجمد أو النزف حتى تفقد أفضل ما فيها (٨) •

(٥) المحادثات المذكورة ، ص ٤٨ •

(٦) المحادثات المذكورة ، ص ٦٥ و ٦٦ •

(٧) ولد هذا الكاتب عام ١٩٣٦ فى بيرو ، وهو من تلامذة جارثيا ماركيز ويعـد حاليا من أبرز كتاب أمريكا اللاتينية •

(٨) انظر فى ذلك خوسيه لويس مارتين « قصص فارجاس ايوسـا ــ دراسـة أسلوبية » مطبعـة جريدوس ، مدريد ، ١٩٧٩ ، ص ٧٠ •

ومن قبل ذلك ، فى الأدب الرومانتيكى ، أخذت اللغة أبعادا جديدة ، فقد كان الرومانتيكيون ينشدون السلوان فى الطبيعة ، ويتخيلون فى المخلوقات أرواحا تحس مثلهم ، فتحب وتكره وتحلم • وعلى الرغم من أن هذه ظاهرة عامة فى الأدب العاطفى فى مختلف العصور والأمم ، فقد أكثر الرومانتيكيون (٩) منها وجعلوها من أهم السمات فى أدبهم • وقد توسع الشعراء الرومانسيون العرب فى هذا الاتجاه ـ بما وراءهم من تراث طويل وعريق فى هذا المجال ـ فأكثروا من تشخيص الكائنات الطبيعية وبثوا فيها من روحهم وقاموا بتجسيم المعنويات وتصوير الحالة العاقلة المتخيلة للجمادات •

يقول الشاعر ابراهيم ناجى فى قصيدة له مشهورة :

هذه الكعبة كنا طائفيها	والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها	كيف بالله رجعنا غرباء
رفرف القلب بجنبى كالذبيح	وأنا أهتف يا قلبى اتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح	لم عدنا ليت أنا لم نعد (١٠)

وبعد ذلك بأبيات يقول :

والبلى أبصرته رأى العيان	ويداه تنسجان العنكبوت
قلت يا ويحك تبدو فى مكان	كل شىء فيه حى لا يموت

فهنا نجد الشاعر يخلع روحا حية على الأشياء : فالقلب يرفرف كالذبيح والشاعر يخاطبه يا قلب اتئد • والدمع يجيب والماضى الجريح يجيب والبلى يداه تنسجان العنكبوت • وكل هذا يجعل من قصيدة ناجى درة من درر الشعر العربى فى القديم والحديث •

أما بالنسبة للتراث العربى فان هذه اللغة التصويرية تمثل ظاهرة طبيعية ومألوفة فى كل ما أنتجه العرب من أشعار على مر العصور والأزمان • وفى كتاب فى « الميزان الجديد » للمرحوم الدكتور محمد مندور يتناول شيخ النقاد فى مقال تحت عنوان « الأدب ومناهج النقد » الفرق بين التعبير الفنى والتعبير العادى ، وكيف أن الأدب هو « العبارة

---

(٩) انظر د• محمد غنيمى هلال ، الرومانتيكية ، ص ١٣٨ •

(١٠) انظر تحليلا لهذه القصيدة فى كتاب الدكتور محمد مندور ، « الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثانية ، ص ٤٨ وما بعدها •

الفنية عن موقف انسانى عبارة موحية » ، ذلك أن اللفظ فى هذه الحالة لا يستخدم للعبارة عن المعنى ، وانما يقصد لذاته ، اذ هو فى نفسه خلق فنى • فمن اليسير مثلا أن نقول : « ان وقت الظهيرة قد حان » فنؤدى المعنى الذى نريد أن ننقله الى السامع ، ومع ذلك يقول الأعشى : « وقد انتعلت المطى ظلالها » للعبارة عن نفس المعنى ، فنحس لساعتنا أن عبارته فنية • ونفس الشىء ينطبق على بيت جميل ابن معمر •

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

فعبارة الشاعر هنا ـ كما يقول الدكتور مندور ـ عبارة فنية قصد منها الى نشر ذلك المنظر الجليل أمام أبصارنا ، منظر الابل قادمة من مكة متراصة متتابعة فى مفاوز الصحراء ، وكأن أعناقها أمواج سيل يتدفق (١١) • فهذه طريقة تصويرية بلاغية فى الأداء اللغوى تميزت بها لغة العرب من قديم الزمان ، يضاف اليها الطريقة الأخرى ـ الأكثر تعمقا فى رأيى ـ وهى اضفاء صفات عاطفية على الجماد أو بث الروح الانسانية فى أوصاله • ومن أمثلة ذلك تلك الأبيات المشهورة للأمير عبد الرحمن الداخل عن نخلة رآها بالرصافة فى مدينة قرطبة ، حاضرة الأندلس التى دخلها فاتحا واستقل بها عن الخلافة العباسية فى بغداد •

تقول الأبيات :

تبدت لنا وسط الرصافة نخلة تناءت بأرض الغرب عن وطن النخل

فقلت شبيهى فى التغرب والنوى وطول التنائى عن بنى وعن أهلى

نشأت بأرض أنت فيها غريبة فمثلك فى الاقصاء والمنتأى مثلى

سقتك غوادى المزن فى المنتأى الذى يسح ويستمرى السماكين بالوبل

ويعلق الدكتور أحمد هيكل على هذه الأبيات بقوله : « فعبد الرحمن فى هذه الأبيات يتناول موضوعا تقليديا ، وهو الوصف ، ولكنه يلح على الجانب العاطفى فيبرزه بحيث يكاد يخفى كل ما سواه من جوانب • فهو لم يصف النخلة فى طولها ولا فى لونها ولا فى ثمرها ، ولم يتخيلها ماردا ذا شعر طويل ، ولا شيخا ذا قوام هزيل ، وانما ترك ذلك كله ليصف النخلة بأوصاف عاطفية ويصورها بصورة نفسية ، فيرسمها وقد

---

(١١) انظر د• محمد مندور ، « فى الميزان الجديد » ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ص ١١٩ • وانظر مقال الدكتور ابراهيم عبد الرحمن عن « أزمة النقد العربى الحديث » وهو مقال نشر بجريدة « الأنباء » الكويتية يوم الأربعاء الموافق ١٩٨٢/١/١٣ •

« تناءت بأرض الغـــرب عن وطن النخل » ويعقد بينها وبينه شبها فى التغريب والنوى وطول التنائى عن البنين والأهل ، ويصفها بغربة المنشأ ومشابهة الشاعر فى المنأى البعيد والمهجر القصى • وأخـيرا يدعو لهـا بالسقيا ، فيطلب أن تجودها غوادى المزن « فى المنتـأى الذى يسـح ويستمرى السماكين بالوبل » • وهكذا جعل من النخلة انسانا حيا ، يغترب وينأى عن الوطن ، ويبعد عن الأهل ، وأوجد بينه وبينها مشاركة وجدانية وعلاقة نفسية جعلته يخاطبها فى حنو ويناجيها فى عطف • وكل ذلك يجعل العنصر العاطفى أبرز عنـاصر المضـمون الشـعرى لهذه الأبيات » (١٢) •

ومن أمثلة ذلك أيضا _ والأمثلة كثيرة لا تحصى _ قصيدة حمدونة بنت زياد فى وصف وادى آش ، وهى مدينة بالقرب من غرناطة :

وقانـا لفحـــة الرمضـــاء واد	ســقاه مضـاعف الغيث العميم
حللنـــا دوحـــه فحنـا علينـــا	حنـو المرضـعات على الفطيـم
وارشـــفنا عـلى ظمـــا زلالا	ألـــذ من المدامـــة للنـــديم
يصد الشـــمس انى واجهتنـــا	فيحجبهـــا ويـأذن للنســـيم
يروع حصــــاه حاليـة العذارى	فتلمس جـانب العقـد النظيـم

فهذا الوصف يبث الروح الانســانية فى الطبيعة بعد أن تمثلت الشــاعرة الروح كائنا حيـا عاقلا يحنو عليهم حنو المرضـــعات على صغارهن •• الخ وكلها صور حية متحركة يتضح فيها التفاعل الحى بين الانسان والطبيعة • وتذكرنا هذه الأبيات بقصيدة المتنبى المشهورة عن « شعب بوان » التى يقول فيها :

يقـول بشـــعب بوان حصـــانى	أعن هـذا يســـار الى الطعـــان
أبـــوكم آدم ســـن الخطايـــا	وعلمكـــم مفـــارقة الجنـــان

ولو قرأنا دواوين ابن زيدون وابن خفاجة وابن الزقاق وغيرهم من شعراء الأندلس لوجدنا آلاف الأمثلة من هذا النوع • ويحدث نفس الشيء بالنسبة لشعراء المشرق • وان دل هذا فانما يدل على أن اللغة العربية لغة شاعرة كما ذكر ذلك _ بحق _ الأستاذ عباس محمود العقاد فى كتابه الشهير « اللغة الشاعرة » •

---

(١٢) انظر د• أحمد هيكل ، « الأدب الأندلسى من الفتح الى سقوط الخلافة » • دار المعارف ، الطبعة الثامنة ، ص ٩٩ _ ٩٠ • وانظر د• مصطفى الشكعة « الأدب الأندلسى » ، ص ٢٤٦ •

فالاهتمام باللغة اذن أمر له أصول وجذور سواء فى الآداب الأجنبية الحديثة أو فى تراثنا العظيم · ولعل فؤاد قنديل كان على وعى بهذه الأصول ، أو لعل موهبته ــ كفنان ــ هى التى هدته الى الاهتمام باللغة وبالتصوير اللغوى فى الانتـاج الروائى ، قد يتصـور البعض أن الاهتمام فيه يجب أن ينصب على جوانب أخرى تتصــل بالتكنيك أو بالأحداث أو بالشخصيات · وبالطبع فان فؤاد قنديل لم يغفل هذه الجوانب أيضا ، لكننا نعتقد أنه أعطى للغة اهتماما خاصا ونفخ فيها من روحه الشاعرة · وسوف نلمس ذلك ــ بشكل خاص ــ فى رواية « شفيقة ·· وسرهــا الباتع » ·

شفيقة ·· وسرها الباتع

نشرت هذه الرواية على نفقة المؤلف ــ مع بعض الاسهام من اتحاد الكتاب ــ عام ١٩٨٦ · وقد انتهى الأستاذ فؤاد قنديل من كتابتها فى مارس ١٩٨٣ · والرواية ــ كما ذكرنا من قبل ــ تبدو وكأنها قصيدة شعرية طويلة عن القرية المصرية ، ثم ان البطل فيها ليس شخصا واحدا أو مجموعة أشخاص يتصارعون فيما بينهم ، وانما تبدو الرواية وكأنها مجموعة قصص قصيرة تداخلت وتشابكت حتى صنعت هذا العالم الشاعرى عن القرية المصرية · فهناك ابراهيم وزوجاته وأولاده وأرضه ورغبته فى السفر ، وسفره وعودته ، وهناك لاشين مدرس الابتدائى ومدرسته وأرضه (أرض الآبـاء والأجداد) والجمل الذى تتمثل فيه روح الأب والجد ، وهناك صابر ومتولى وصلاح وحبهم الكبير « أحلام » التى اختطفها منهم محمد عرفه ، وهناك شفيقة وطمع صابر فيها وسرها الباتع ، وهناك صابر والميكروباس ·· الخ كلها قصص تغوص فى أعماق القرية المصرية كى تستخرج منه عالما مثاليا متعاليا يتجاوز الواقع السطحى الى بناء واقع شاعرى محكم البنيان ·

وتنتشر مساحة اللغة التصويرية فى هذه القصة حتى لتمتد فى فقرات أو صفحات بأكملهـا · وكالعـادة نجد هذا التصوير على نوعين : التصـوير البلاغى العادى الذى يستند على الكناية والاستعارة والمجاز والتشبيه مثل قوله : « ها هو فى أسبوع فرحانة ، يلقى بنفسه فى بحرها ليستحم من أدران النهـار الموحش ، ويغتسـل بليلهـا الفضى الدافىء (ص ٩) أو قوله : « وكانت ألسنة النساء تدور منتشية فى جنون داخل حلوقهن مزغردة ، وكأنهـا فى امتحان من تنجح فيه فســوف تلحق بالعروس » (ص ١٧) أو قوله : « حومت برأسه الأفكار · اشتاق الحاضر فيها للماضى وود لو يرجع اليه ، هكذا الحاضر دائما · رغم أن الماضى

منطقة تسودها العتمة الا أن الحاضر يمد يده الى الماضى كما تنثنى الأغصان نحو الجذع » (ص ٢١) ٠ وقوله : كانت الصفصافة شجرة ســامقة ومورقة ، تتدلى أغصانها كضفائر امرأة بالغة الحسن والأغصان مكسوة بالأوراق الطويلة الرفيعة كأطراف الصبايا » (ص ٣٦) ٠

والنوع الثانى من التصوير هو بث الروح الحيــة أو الحية العاقلة فى الجمادات والكائنات ٠ ومن أجمل ما جاء فى ذلك تصــوير المؤلف للأتوبيس الحكومى فى القرى والغبار الذى يتخلف عنه ٠ يقول : « بدأت بالونة الغبار الضخمة فى التضاؤل ٠ رقت كثافتها ، ثم ظهر الأتوبيس الحكومى الأصفر المنهك يسبقه لهاثه ، بعضه يصطك ببعض ، تكاد تنخلع أجزاؤه ٠ المحرك يدمدم فى غضب وكأنه يشكو هذه الحياة التعسة ٠ ساخط على الطريق الذى يحشــو صــدره كل يوم بالتراب فيسد منافذه ويكتم أنفاسه ٠ عيشة كلها تراب فى تراب ٠ يهبط ركاب ويصعد ركاب ، والمحرك ماض فى لعناته لا يرتاح » (ص ٢٨) وبهذا المثل يتضح للقارىء أن القصاص فؤاد قنديل استطاع أن يوظف اللغة توظيفا رائعا فى تصوير هذا المشهد اليومى العادى من مشاهد الريف ، وأن يكون لهذا التوظيف الشاعرى أثره فى اضفاء روح متعالية على القصة تنقلها من مجرد التصوير الواقعى السطحى لظاهرة يومية الى التعبير عنها بشكل انسانى فيه قوة الايحاء وسحر الكلمات وعاطفية التلقى ، وبهذا يكون الكاتب قد عرف كيف يتفاعل مع المشهد وينفث فيه من روحه الانسانية ما يجعله مؤهلا للتأثير فى القارىء ٠

ومن هذه الصور الجميلة أيضا قوله عن الجمل : « بدا الجمل من بعيد عاليا كأنه جمل فوق جمل ٠ يسير فى أناة وثقة ٠ تهتز رأسه فوق رقبة طويلة ، يوزع النظرات على الجانبين فى تيه وعزة ٠ كان الجمل يسير وحده بلا رفيق أو دليل ٠٠ بحركة مهيبة يرفع ســاقا ويخفض ساقا ٠ يرتفع خفه فى سرعة وينبسط على الأرض فى حنان » (ص ٣٣) ٠ فنحن اذن أمام جمل عاقل يحمل كل صفات العقلاء يسير فى أناة وثقة ويوزع النظرات على الجانبين فى تيه وعزة ٠ انه ليس مثالا للعقل فقط وانما هو مثال للعظمة والكبرياء والرفعة والحنان ٠

على أن فؤاد قنديل لا يقف عند حد التصـــوير بهذين النمطين المذكورين وانما يأتى تصويره فى بعض الأحيان تشكيلا لعوالم أسطورية ٠ يقول فى تصوير حالة لقاء ابن ابراهيم وزوجته فرحانة : « ٠٠ وتسربت لمسات الأنثى الرقيقة فأضاءت عروقه ، امتلأ الجسد بالنــور ، فشف

وخف وسما وتخلى ، اقشعر جلده بالرغبة وهاجت أعصابه وخلاياه ، وصحا الغول وتجول وتمدد وتضخم وتعملق وكاد ينفجر بداخله • ضاق هو عن احتوائه • أغمض عينيه • طالعه من المجهول تشكيل أسطورى له ملامح غول مضىء يجتذبه اليه • اندفع نحوه وهو الممتلىء بالغول • اختفى فى الغول الضوء المرابط كسفينة ضـــخمة على الشـاطىء تفتح بطنها لاستقبال المؤن • ضمه العالم السحرى • كان مغمض العينين بالنشوة ، يرى كل الأشياء وكل الألوان ويذوق كل الطعوم ، ويسمع حشدا من الأنغام المجنونة الملتهبة •• الخ » (ص ١٥) • فهذه اللغة ـ كما نلاحظ ـ تذكرك بلغة الشعراء الرمزيين أمثال بودلير ومالارميه وبول فرلين وبول فاليرى • يقول بودلير فى قصيدته المشـــهورة « تراسل » من ديوان « أزهار الشر » :

الطبيعة معبد ذو أعمدة حية

تصدر عنها أحيانا كلمات غامضة ،

ويتحول الانسان فيها عبر غابات من الرموز

ثم يختمها بقوله : تتجاوب العطور والألوان والأصوات •

وهذا ما نجده فى الفقرة السابقة لفؤاد قنديل وفى غيرها : الطبيعة وقد تحولت الى عالم غريب ، والكائنات الجامدة وقد غدت أرواحا نابضة بالحياة والفكر ، والعطور والألوان والأشياء وقد تراسلت ، والمجردات وقد انتظمت فى نسق عالم أسطورى اطـاره المرجعى ـ ان صـح هذا التعبير ـ هو قدرة المخيلة على صنع عوالم غريبة فيها سحر وطرافة • وهكذا يمضى فؤاد قنديل فى تشكيل هذه اللغة القوية الموحية المعبرة عن الحقيقة البعيدة لعالم القرية المصرية ، السطحى فى ظاهره ، الشديد العمق فى حقيقته وجوهره • والكاتب الحق هو من تكون لديه القدرة على استكناة أغوار الأشياء •

القصة الأخيرة

ونعنى بها قصة « موســم العنف الجميل » التى صدرت هذا العام (١٩٨٧) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وهى من قصص الحرب • ولن نتوقف عندها كثيرا ، وسوف نكتفى بأخذ مثل منها يدلنا على أن فؤاد قنديل مازال يواصل طريقه بتقديم لغة شاعرية محلقة • فهذا وصف للقمر يقول فيه : « القمر فى السماء يحاول بصعوبة شديدة أن يطل من خلف الغمام •• السحب تتراكم على وجهه الأبيض فتشيع فيه

زرقة كئيبة ويبـــدو كطفل مختنق . أخيرا أطل القمر ، وبان وجهه مستديرا مبتسما وركب ظهر السماء . كانت له عينان سوداوان جميلتان ، تصبان كل ما فيهما من سحر وجمال فى قلب عبد التواب مباشرة . أحس عبد التواب بأن الوجه الجميل يكبر ويكبر ويرق ويحتضن الكون كله » (ص ١٠) . ومثلما ذكرتنا الفقرة السابقة التى اقتطعناها من قصة « شفيقة .. وسرها الباتع » بأشعار الشاعر الفرنسى بودلير فان هذه الفقرة الشاعرة عن القمر تذكرنا بالشاعر الاسبانى فيديريكو جارثيا لوركا فى ديوانه « أغانى الغجر » وبقصائد محمد عفيفى مطر فى ديوانه « الجوع والقمر » . يقول عفيفى مطر فى قصيدة « شظايا » من الديوان المذكور :

حينما تعبر دربى يا قمر
أخضر الوجه ، عميق الصوت ، مرخى الجفون
تعقد الكف على الصدر ، توارى حزنك الصافى الدفين
أترك الرؤيا وقلبى شعلة بين الحنايا مطفأة
ضوؤك المرهق لا يشعل فى القلب رماد الانتظار

ان قمر فؤاد قنديل فى الرواية ، وقمر لوركا وعفيفى مطر فى الشعر يحمل صفة البشر ، فهو يحاول ويشعر ، وله عينان سوداوان جميلتان ، وهو أخضر الوجه ، عميق الصوت ، مرخى الجفون . واذا كان الأمر طبيعيا فى الشعر فان نقله الى الرواية بالذات يحتاج الى موهبة خاصة والى روح شاعرية مرهفة ، فضلا عن التمكن من اللغة وأساليب الانشاء . ان قصص فؤاد قنديل هى خير تعبير عن الروح الشاعرية المحلقة فى أجواء قرانا المصرية . وهو بذلك يعد أحد القصاصين الكبار من الأجيال الأخيرة ــ وأخص منهم بالذكر المرحوم يحيى الطاهر عبد الله ــ الذين عملوا على ترسيخ اتجاه الواقعية الشعرية فى فن الرواية فى الأدب العربى المعاصر .

عبدالوهاب الأسوانى

«النمل الأبيض»

رواية ترصد التحولات الاجتماعية

يجد الناقد أحيانا أنه من الأنسب الدخول الى العمل الفنى عن طريق العنوان • وعادة ما تنكشف دلالات العنوان منذ البداية ، ولكننا فى رواية « النمل الأبيض » ، التى صدرت عن دار الهلال بالقاهرة فى فبراير ١٩٩٥ ، نصل الى الصفحة قبل الأخيرة ولا نعثر على أية اشارة أو لمحة تدل على العنوان ، لدرجة أنى سألت نفسى كثيرا أثناء القراءة : ماذا يقصد المؤلف بعبارة « النمل الأبيض » ؟ وهل لذلك ارتباط بالمكان ؟ حيث تجرى أحداث الرواية فى أقصى جنوب مصر • ثم ان النمل الأبيض ، والذى لم نكن نراه أو نعرف عنه شيئا نحن أبناء بحرى ، وجدناه فى السنوات الأخيرة يغزو بعض الأحياء الراقية فى القاهرة ويسبب ازعاجا لسكان العمارات ، لأنه كما قيل يتغذى على الخشب مما يؤدى الى تلف الأثاث ، اضافة الى حجمه الكبير الذى يثير الاشمئزاز • دارت هذه الأفكار فى رأسى وأنا أقرأ الرواية وأكاد أصل الى نهايتها دون ان يظهر أى شعاع يمكن تسليطه على العنوان ، لكن الدلالات الرمزية للأحداث على طول الرواية جعلتنى أستريح للتفسير السابق • وكانت المفاجأة فى الصفحة الأخيرة ، ذلك أن المؤلف لم يشأ أن يختم روايته دون أن يلقى ضوءا كاشفا على العنوان • ومن هنا جاء هذا المشهد الأخير الذى نجد فيه عامرا بطل الرواية مصابا بالحمى وحوله رهط من أهله وعشيرته ، وقد نظر أحدهم الى السقف وقال : كارثة • كانت الأرضة أو ما يسمونها حاليا بالنمل الأبيض قد سرت فى سقف البيت حتى جعلت الخشب كأنه تراب مخلوط بدقيق • وكانت هذه نهاية طبيعية ومأساوية لأحداث مؤلمة تنطبق عليها القاعدة الفقهية الشهيرة « العبرة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب » ، لأن أحداث هذه الرواية وان كانت تخص أسرة محددة الأسماء والصفات ، كما سوف نرى ، الا أنها بما تحمل من دلالات رمزية عميقة وموسعة تمتد لتشمل المجتمع بأسره والتحولات الخطيرة التى حدثت فيه •

ان عبد الوهاب الأسوانى ، الذى صدرت له من قبل روايات « سلمى الأسوانية » و « اللسان المر » و « أخبار الدراويش » اضافة الى مجموعاته القصصية ـ يدخل فى هذه الرواية الجديدة فى خضم الأحداث

الجارية ، فيرصد التحولات الاجتماعية الخطيرة التى جرت فى مصر خلال العقدين الأخيرين ، لكنه لايكتفى بالرصد الفوتوغرافى ، بل يتعمق فى هذه الأحداث لاستخلاص ماتنطوى عليه من دلالات رمزية • وهذه الرواية تعد من الروايات القليلة التى صدرت لكتاب مصريين فى السنوات الأخيرة وتكشف عن فعاليات اللحظة الحاضرة ، ومن ثم فانها تضاف الى روايات أخرى من هذا القبيل مثل « ذات » لصنع الله ابراهيم ، و « الحب فى المنفى » لبهاء طاهر ، و « اغتصاب أوراق مجهولة » لعبد الفتاح رزق وغيرها •

الأحداث ودلالاتهـــا

واذا كانت الأحداث فى هذه الرواية مرتبطة ارتباطا وثيقا بدلالاتها السياسية والاجتماعية ، وذات مغزى واضـــح ، فاننـا لايمكن أن نلم بمضمون الرواية دون أن نتوقف عند هذه الدلالات • وســوف نلخص المضمون فى سطور قليلة حتى يكون عونا لنـــا على الفهم وتتبع دلالات الأحداث • تبدأ الرواية باســـتدعاء توفيق بك ، من أسرة آل الزعيم الأرستقراطية ، للشاب عامر بن عبد الولى وطلبه منه أن يطلق زوجته الجميلة الجازية حتى يزوجها لاسماعيل ابنه ، الذى يعانى من حـــالة نفسية ، وذلك فى مقابل خمسة أفدنة يقدمها البك لوالده ليزرعها • وبالطبع فان الشاب الذى يعمل هو وزوجته بالتدريس فى المدرســـة الابتدائيـة بالقرية يرفض ، ومعه والده ، هذا الطلب • وتتداعى الأحداث فنجد بيتهم الريفى يدخل فى الازالة بسبب الطريق الجديد ، ويوعز العمدة لهم بأن السبب فى ذلك هو توفيق بك • ويدعى أفراد القبيلة الى الاجتماع فى المضيفة لمناقشة الموضوع الخاص بازالة بعض البيوت لاقتراح الحلول ، وكان من بينها أن تعطى القبيلة نصف أصواتهـــا فى الانتخابات لقبيلة الزوايدة التى منها آل الزعيم ، مقابل أن يتدخل توفيق بك لدى المسئولين لمنع الازالات • وقد لقى هذا الاقتراح قبول بعضهم ورفضه بعضهم الآخر • المهم هو أن الاجتماع انتهى الى حل وسط • وهنا اقترب بشير ، وهو الذى يمثل شخصية المثقف فى الرواية ، من عامر وقال له : ما حدث الآن جزء من شخصيتها • فرد عليه عامر : من هى ؟ فأجاب : مصر ، ولم يفهم عامر المقصود بالضبط فأردف بشير : الدكتور جمال حمدان وصفها فى كتابه « شخصية مصر » بأنها سيدة الحلول الوســـطى (ص ٤٠) • وهكذا يقتنص المؤلف من هذا المشهد دلالة فكرية وســـياسية تمتد لتعبر عن الشخصية المصرية بصورة عامة •

ويحاول بعض أفراد القبيلة مثل الأستاذ دسوقى الضغط على عامر لقبول عرض توفيق بك لكنه يرفض رفضا قاطعا • وتتوالى الأحـــداث

فنجد زاهرا أخا عامر ، وهو المزارع الموكل بفلاحة الأرض يتهم بالاشتراك مع أولاد عبد السلام العوضى فى سرقة ثلاثة عجول ، ويوعز العمدة كذلك لوالده بأن توفيق بك وراء هذه التهمة · ويســـتدعى زاهر الى مركز البوليس ، وعند خروجه من الحبس ، بعد أن كلفهم بيع البقرة الحمراء التى كانت تدر اللبن ، يصاب بمرض عضال ، ولم يلبث الا قليلا حتى وافاه الأجل · وبدأ شبح الفقر يطـارد أسرة عبد الولى ، وبدأت الجازية وهى المعتادة على شرب كوب من الحليب يوميا تتململ من هذه المعيشة وتذهب كثيرا الى أهلها ــ ويحصل عامر على عمل ذى راتب مجز فى شركة يديرها قريبه الأستاذ دسوقى وشريكه عبد الودود أفندى ، ويتعرف عامر فى بيت عبد الودود على فتاة كانت تقدم له المشروب أثناء انتظاره صاحب البيت ، ويبدأ فى التعلق بها ، وتصل هذه الأخبار الى الجازية فتطلب الطلاق · ولما كان هذا الموقف غير مبرر بالشكل المطلوب نجد المؤلف يرجعه ، على لسان احدى الشخصيات ، الى خسة أسرتها ، وربما علموا أن توفيق بك عنده رغبة فى تزويجها من ابنه ، ونفاجأ بعـــد ذلك بأن اسـماعيل بن توفيق بك قد زوج من ابنة عمه طوسون ، وأن الجازية كانت من نصيب توفيق بك نفسه ، ولكنهـــا لم تمكث معه طويلا لفـــارق السن بينهما (ثلاثون عاما) فطلبت الطلاق وتزوجت بعد ذلك من عبد الودود أفندى ، الذى كشف النقاب عن شخصيته الطفيلية الفاسدة ، حيث كان يتاجر فى المشروع وغير المشروع ، ومعظم صفقاته كانت مع مديـرى المبيعات فى الشركات التابعة للحكومة مثل شركة بيع المصنوعات أما الفتاة التى تعرف عليها عامر فى بيت عبد الودود أفندى واسمها شوشو ، فقد ظلت ، طوال الرواية ، حلمه المتواصل الذى يعوضه نفسيا عن ضياع الجازية ، ولكنه اكتشف فى النهاية أنها كانت من بنـــات الهوى المقربات من عبد الودود أفندى · وتنتهى الرواية بسقوط عامر مريضا ولعله يودع الحياة مثلما حدث مع أخيه زاهر وأبيه عبد الولى من قبل ، لكن هذه المرة يتداعى البيت نفسه بسبب الأرضة أو النمل الأبيض على نحو ما أشرنا الى ذلك من قبل ·

هذه هى الخطوط العامة للرواية ، وهى تمضى فى لغة سردية تتخذ من الوصف (وصف الشخصيات ووصف المكان) وتيار الوعى أساسين مكينين لتسلسل الأحداث ، وتعميقها زمانيا ومكانيا ، فضلا عن البعد الرمزى الذى ألمحنا اليه ، والمغزى الذى يلتصق التصاقا حميما بفعاليات السرد ، مما يعطى لهذه الرواية أهمية خاصة فى الكشف عن التحولات الاجتماعية التى فرضت نفسها على الحياة فى مصر خلال العقود الأخيرة ، منذ منتصف السبعينيات الميلادية تقريبا الى الآن ·

الرواية اذن لهـا خصوصـيتها الممثلة فى أن الأحداث والمشــاهد بـل والشخصيات نفسها ذات أبعاد رمزية تتجــاوز خصوصـــية الحدث أو المشهد أو الشخصية لتعبر عن مرحلة كاملة فى حيـــاة شـــعب : فتوفيق بك ، بقصره الشاهق الذى يمتطى صهوة الربوة ويعطى ظهره لبيوت القرية الطينية كأنه فارس متغطرس يقود جيشا من المهزولين ، وبتاريخ أسرته حيث كان جده حلمى الزعيـــم — حسب رأى العمدة — يتعاون مع الانجليز ، وبنفوذه ، الذى مازال فاعلا ، لدى المسئولين هذا الرجل يمثل البقية الباقية من الأرستقراطية البائدة ، وهو ليس رجل اللحظة ، ومن ثم فانه لا يملك القوة ، ولا التأثير الحقيقى ، لأن القوة الحقيقية أصبحت فى يد رجل مثل عبد الودود أفندى ، كان بائسا فيما مضى ، لكنه الآن من كبار رجال الأعمال ، وهو صاحب النفوذ الأكبر حتى وان بدا وكأنه تابع لتوفيق بك فى بعض الأحيان · ويتضح الفارق بين القوة الحقيقية والقوة المزيفة فى موضوع الجازية ، زوجـــة عامر الجميلة ، فقد طلبهـا توفيق بك من زوجها لابنه اسماعيل ، لكنه قوبل بالرفض ، ولم يستطع تحقيق مطلبه بالقوة · صحيح أن الجازية تزوجته هو نفسه فى النهاية لكن هذا الزواج لم يتم بناء على تصرف قوى من جانبه بل بفعل الظروف الجديدة التى جعلت الناس ينسون مبادئهم ويتطلعون الى الثراء السريع ، ومن هنا جاءت المبادرة من جانب الجازية وأسرتها ، فهى التى طلبت الطلاق وأصرت عليه · ورغم انتقالها الى قصر توفيق بك فانه لم يستطع الامساك بها أو الحفاظ عليها ، ولم تلبث أن طلبت الطلاق لتتزوج من رجل اللحظة الحقيقى وهو عبد الودود أفندى ·

وهذا الرجل يحمل كل أو معظم الســمات المعـروفة عن الطبقة الرأسمالية الجديدة ، فهو من أصل متواضع جدا ، ويلجأ الى الطرق غير المشروعة فى التجارة ، وله حياته الخاصة الخفية حيث يوظف بعض أمواله للحصول على المتعة بأى شكل ، وتتكرر معه قصـــة محجوب عبد الدايم الشهيرة (بطل رواية القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ) ، اذ يزوج أحد رجاله لاحدى عشيقاته حتى يكون ستارا له أمام الناس ·· الخ · وهو ، رغم ثرائه الفاحش محتقر فى نظر الناس ، حتى من جانب من يعملون معه · يقول عبد السلام موظف الحسابات فى شركته : « ليت أسرة آل الزعيم هى صاحبة هذه الشركة ·· على الأقل كنا شعرنا بقيمتنا لأننا نعمل عند البكوات والباشوات ! ·· لكن انظروا الى هذا العبد الودود أفندى الذى أصبح يملك أكثر مما يملك جميع آل الزعيم ·· كيف أقول اننى أعمل عند سائس سابق ؟! » (ص ١٦٨) · وهنا يتذكر عامر حوارا دار بين ابن عمه بشير الزنديق (المثقف) وابنة عمه ناعســـة حول أن طبقة الباشوات القديمة لم تكن تحس بوجود الفقراء حيث تعتقد أنها مخلوقة من

طينة مختلفة مستوردة من الخارج ، لكنها كانت تشجع الآداب والفنون وتسهم بأموالها فى تقدم العلوم ، فى حين أن الطبقة الانفتاحية الجديدة شبه أمية لاتعرف غير اللذات الحسية فضلا عن احتقارها للفقراء كرد فعل للتنصل من الماضى (ص ١٦٨) • ومع اختلاف الطبقة الطفيلية الجديدة عن طبقة الباشوات البائدة فانها كانت الطبقة الوحيدة المؤهلة لأن تحل محلها فى تـــراكم الثروة ، والعز ، والنفوذ • وقد اشترى عبد الودود أفندى قصر توفيق بك عندما تراكمت على الأخير الديون ، وبهذا يكون قد حل محله فى هذا القصر المنيف الذى يمتطى صهوة الربوة ، وحل محله فى الاقتران بالجازية ، ثم ان نفوذ البك وأسرة الزعيم بعامة سوف ينتهى بعد أن انهار وضعهم المالى ، وبعد أن كانوا يمثلون الشعب فى الانتخابات والمجالس التشريعية سوف يتقدم عبد الودود أفندى وأمثاله لشغل هذه المهمات والأماكن •

وهناك فى الرواية شخصيات انفتاحية أخرى مثل الأستاذ دسوقى شريك عبد الودود أفندى فى الشركة ، وعبد المجيد الغباشى ، وكلاهما من القبيلة التى ينسب اليها عامر ، لكن دور هاتين الشخصيتين فى الرواية هامشى بالمقارنة بدور عبد الودود • لكنهما ، بلا شك ، وأمثالهما يساعدان فى اعطاء صورة بانورامية للوضع الانفتاحى وابراز الثنائية التى ينطوى عليها هذا الوضع • فهنـاك فى مقابل هذه الشخصـيات الانفتاحيـــة شخصيات أخرى لاتجنى الا الحسرات ، من أهمها ــ فى الرواية بالطبع ــ عامر ، هذا الشاب المتعلم ، الذى يعمل مدرسا بالمدرسة الابتدائية ، والذى تعرض لاستغلال مزدوج من جانب الارستقراطيـــة القديمة ثم من جانب وريثتها الجديدة • وقد أدت ظروف الاستغلال ، ضمن ما أدت ، الى افقار أسرته ، وموت أخيه زاهر قهرا ، وترك زوجته الجميلة له ، والتى كانت تعمل معه فى نفس المدرسة ، وموت أبيه عبد الولى كمدا عندما علم بزواجها من توفيق بك ، وعندما تزوجت الجازية من عبد الودود أفندى لم يبق أمام مطرقة الكوارث المتواصلة الا أن تنزل على رأس عامر نفسه ، فرأيناه فى المشهد الأخير من الرواية يعانى من حمى شديدة توحى بأنه سوف يلقى نفس مصير أخيه وأبيه فى الوقت الذى أخذت فيه الأرضة تقضى على البقية الباقية من البيت • وينبغى أن نشير الى أن عامرا لم يستسلم بسهولة لوضعه المأســوى ، بل قاومه بكل ما يملك من قدرة على المقاومة ، فترك المدرسة التى لاتعطى الا راتبا ضعيفا واشتغل فى شركة دسوقى وعبد الودود أفندى براتب يزيد على راتبه السابق أضعافا مضاعفة ، أما الجازية فقد استبدل بها فتاة أخرى رآها تقدم له المشروبات فى بيت عبد الودود أفندى ولكن صلته بها كانت قصيرة ومحدودة ولم تلبث أن صارت هدفا لحلمه المتواصل حتى النهاية بالعثور عليها والاقتران بها • ولكن آمال عامر

قد تبخرت بسرعة شديدة : فعمله الأول فى الشركة الذى كان يمنحه راتبا مجزيا لم يستمر ، وانتقل الى عمل آخر براتب أقل ، ثم عندما تكشفت له حقيقة الشركة قدم استقالته وقرر العودة الى القرية لزراعة أرضه . أما الفتاة ، التى تدعى شوشو ، فقد انكشفت له أيضا حقيقتها وهى أنها كانت من بنات الهوى المقربات من عبد الودود أفندى . وهكذا تسقط كل آمال عامر وأحلامه ويتعرض للانهيار الكامل ، فى مقابل الصعود السريع للطبقة الطفيلية ، ونعثر عليه فى لحظة من اللحظات الأخيرة يخاطب نفسه من خلال تيار الوعى قائلا : « واضح أن الدنيا تتغير من حولك وأنت ممعن فى غفلتك » (ص ١٩٥) ، وكأن هذه الغفلة ، حسب منطق الرواية ومنطق الواقع نفسه ، هى المسئولة عن هذا الوضع المأسوى الذى صار اليه . ويوضح لنا ميشيل بوتور فى كتابه « بحوث فى الرواية الجديدة » (منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٧١ ص ٨ ترجمة فريد أنطونيوس) الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة على النحو التالى : « ان الفرق بينهما هو أننا نستطيع التثبت من صحة هذه ، بينما لانستطيع الوصول الى تلك الا من خلال النص الذى يظهرها فحسب ، بل هى الى ذلك (أى حوادث الرواية) أكثر تشويقا من الحوادث الحقيقية . أما سبب بروز هذه القصص المختلقة فيعود الى أنها تنطبق على حاجة وتقوم بعمل ، والأشخاص الوهميون يملأون فراغا فى الحقيقة ويوضحونها لنا » .

وهناك شخصيات أخرى كثيرة محبطة مثل سليمان بطل حرب أكتوبر الذى كلما ذكروا له فتاة ليخطبها اختنق صوته وقال : « وأين هى البنت الجميلة التى ترضى بمن فقد ساقه وافتقر أبوه ؟ » (ص ٨٤) . وهناك نموذج الشاب المتعلم الذى لا يجد القدرة على تكاليف الخطوبة والزواج ، فيتقدم لخطيبته شخص انفتاحى مثل عبد المجيد الغباشى الذى لايرى مانعا من أن يطلق زوجته تلبية للشرط الذى تفرضه المرأة الجديدة . وهكذا تقوم الرواية على ثنائية تضم الشخصيات الناجحة وفقا للمفاهيم الانفتاحية الجديدة ، فى مقابلة الشخصيات الكسيرة المحبطة التى لم تعرف كيف تصارع فى هذه الحومة المليئة بالوحوش . وهؤلاء الوحوش يحظون عادة باحترام الناس : فعبد المجيد الغباشى الذى أثرى بسرعة لمتاجرته فى المواد التموينية ، والأرز والدجاج المثلج ، والمعلبات والأسمنت ، ومواسير المياه ، وحديد التسليح والأدوات الصحية ، يقول عنه عبد المعبود والد الجازية : « ناجح .. فى سنوات قليلة اشترى حوالى عشرين فدانا ، ابتنى أربعة بيوت فى البندر ، وأقام بيتا فاخرا فى بلدنا ، وعنده خمس سيارات نقل ، وسيارة ملاكى (ص ٤٢) . وكأن هذا الرأى من حمى عامر كان مقدمة لأحداث ظهرت فيما بعد عندما طلبت ابنته الجازية الطلاق لأنها لاتتحمل العيش الفقير فى بيت زوجها . وكم التمس لها عامر العذر ،

اذ قال ذات مرة تعليقا على طلب توفيق بك تزويجها من ابنه اسماعيل : « الجازية جميلة » اسماعيل معذور لو مرض من أجلهـــا ، هى معذورة أيضا • أمامها المال والجمال والحياة العريضة ، مالها بنا نحن المساكين الذين لانستطيع أن نوفـــر لهـــا ولا حتى كوب لبن فى الصـــباح ؟ (ص ٨٨) •

التحولات الاجتماعية

تدخل هذه التحولات ضمن البناء الفنى للرواية لتلعب دورا مهما فى انتاج الدلالة الكلية للنص • ويحدد النص بداية لهذه التحولات : « فمنذ حرب أكتوبر حتى الآن اعتدنا أن نرى أشياء فى غاية الغرابة •• أناسا يصعدون وآخرين يختفون دون أن نعرف كيف صعد هؤلاء ولا لماذا اختفى أولئك » (ص ١٥) • وهذا وجه من وجوه التحول ، وهنا وجوه أخرى مثل تغيير واجهات المحلات من « بقالة الأمانة » مثلا الى « سوبر ماركت الأمانة » • والتغير الذى حدث فى الشخصية المصرية ، والتفاوت الطبقى الذى أخذ يترسخ من جديد بعد فترة بدا فيها أنه كان فى طريقه الى الاختفاء ، والتغير الذى حدث على المستوى الاستهلاكى ، حتى صار الفلاحون يبيعون مواشيهم لشراء أجهزة التليفزيون ، فضلا عن الاعلانات التليفزيونية الملونة ودلالاتها ، ومن هذه الاعلانات اعلان حقيبة يد ممتلئة حتى حافتها بالدولارات وصوت المذيع يقول فى حماسة : انها حقيبة الرجل الناجح ، واعلان آخر عن زجاجة عطر منبعجة قال المذيع انها تحتوى على أعظم أنواع العطور فى العالم لأنها مصنوعة فى ولاية تكساس • هناك كذلك التنمية الانفتاحية ، والشركات التى تعمل بطرق غير مشروعة ، وتؤدى الى تخريب البلد • يضاف الى كل هذا التغييرات التى حدثت على مستوى العلاقات الاجتماعية داخل المجتمع • وكل هذه التغييرات ترصدها الرواية ضمن السياق العام للسرد • ثم انها ، أى الرواية ، تضع طبقة المثقفين موضع التساؤل ، والشخصية التى ترمز اليهم هى شخصية بشير الزنديق • فهذا الشاب المتعلم القارىء ، المحبط على المستوى الحياتى أيضا ، هو صوت المثقفين ، ينطق فى كثير من الأحيان بكلمات منمقة ، لكنه فى نظر الناس « ولد عقله مخلول ويقول كلاما غير مفهوم » (ص ١٥٨) ، وذات مرة كان يتحـدث أمام جمع من الموظفين ، وقال كلاما عن الاســتغلال الأجنبى لمصر حسبما ورد فى الوثائق السرية البريطانية عن ثورة ١٩١٩ ، وكان تعليق شقيقه قاسم على هذا الكلام هو : « هذا الولد شاغل نفسه بكلام فارغ لا معنى له ، هل فهمت مما قاله شيئا ؟! (ص ٩٩) • وهذه المشاهد التى ترمز الى المثقفين لهـــا دلالة مهمـة على المستويين الروائى والواقعى هى أن هؤلاء قد فقدوا دورهم تماما حتى باتوا على هامش الحياة ،

ورغم كل هذه التغييرات الحادثة فى المجتمع فان وضعهم هامشى وليس له أدنى تأثير ، فهم يرطنون بكلام شبه أعجمى والناس لايفهمونهم ، ولا يرون أنهم أهل للفهم أو للتأثير ، ثم انهم مطحونون أيضا ولا ينتظر منهم أن يكونوا عونا على الفعل ، ذلك أن الطبقة الرأسمالية الجديدة لا تفهمهم وليست مستعدة للتحاور معهم ، لعدم ايمانها أساسا بدورهم ، والطبقة المطحونة كذلك لاتهمهم وليس لديها وقت للتفاعل معهم · وبهذا تصبح وقائع التحول الاجتماعى جزءا فاعلا فى انتاج الدلالة النصية ، وكل هذا يجعل لرواية عبد الوهاب الأسوانى مذاقا خاصا لأنها تسلط الأضواء ، بشكل مكثف ، على وضع يعيشه القارىء ويحس به · وكأن القاص فى هذه الحالة قد صار شاعرا يعبر عما لايستطيع الناس التعبير عنه ، ويتوسل الى ذلك بأدوات شتى ، كالصـــورة ، والموقف ، وتجســيم الشخصية ، ومحاولة استخراج الكامن فى وعيها ، فضلا عن الوسائل الأخرى التى سوف نرصدها فى الصفحات التالية ، وكلهـــا ســـوف تدل على أن عبد الوهاب الأسوانى قصاص يعى بشكل جيد الأدوات التى يستخدمها والتقنيات التى يعمل على أساسها ·

شـــعرية النص

فى كتاب ميشيل بوتـــور المذكور « بحوث فى الرواية الجديدة » فصل تحت عنوان « الراوية والشعر » يعرض فيه أولا للمشكلة ، ثم يأتى بمثال يتبعه بنقد أو تحليل ·· الخ · وهذا المثال مأخوذ من ترجمة فرنسية لرواية ديستويفسكى الشهيرة « الجريمة والعقاب » ، وسوف نورده هنا كاملا لأهميته فيما نحن بصدده ، ثم نورد فقرة واحدة من تعليق بوتور عليه · نقرأ : « كانت جدران الغرفة التى أدخل اليها الشاب مغطاة بالورق الأصفر ، وكان هنالك أزهار من الجيرانيوم وســـتائر من الموسلين على النوافذ ، وكانت الشمس الغاربة تلقى على كل هذا ضـــوءا ساطعا · ولم تكن الغرفة تحتوى على شىء خاص : أثاث من الخشب الأصفر كله قديم العهد ، وأريكة ذات مسند كبير مقلوب ، وطاولة بيضية الشكل موضوعة قبالة الأريكة ، وطاولة للزينة ، ومرآة مسندة الى فرجة بين كوتين فى الحائط ، ومقاعد بمحاذاة الجدران ، ولوحتان أو ثلاث لا قيمة لها تمثل فتيات ألمانيات يحملن عصافير بأيديهن · هذا هو مجمـــل الأثاث » · ومما جاء فى تعليق بوتور على هذا النص قوله : « وأمام قوة كهذه ، قوة تزداد بمقدار ما أستطيع وضع النص فى عصر كاتبه ، وأمام هذا البسط المدهش لعالم كامل تقريبا ، لعالمنا الذى يعرض نفسه هكذا دائما للتحليل ، ألست مجبرا على استخدام كلمة « شعرى » لأنعت بها النص المذكور ؟ » · وعندما أقول عن منظر انه شعرى ألا يعنى ذلك أننى أمام هذا المشهد أجد

نفسي مأخوذا ، فأتجاوز بخيالي هذه البيوت أو هذه الشواطىء التي أراها ؟ انها هي نفسها التي تجبرني على تركها ، وتؤدى الى أن تمر أمامي جميع الأنواع من الشواطىء الأخرى ، وأن هذا المكان يضم مالا نهاية له من الأمكنة الأخرى ، وأنه لايبقى كما هو ، ولم يعد مغلقا على نفسه ، وأنه بالنسبة لى أساس لرحلة كاملة وعلى هذا النحو يبدو لى هذا المقطع المذكور من الوصف أساسا لكل رحلة عبر التاريخ ورحاب الفكر » ٠

واذا كان الروائي الفرنسي قد وجد نفســـه مجبرا على أن يصف الفقرة المذكورة لديستويفسكي بالشعرية ، لأنها وصف يتجاوز حدود الزمان والمكان والشيء الموصوف نفسه ، ويمضي بنا في رحلة عبر التاريخ ورحاب الفكر ، فانه لم يكن بدعا في ذلك ، فقـــد كتب الناقد الروسي ميخائيل باختين كتابا كاملا تحت عنوان « شعرية ديستويفسكي » ، واجتهد كثير من الروائيين والنقاد خلال العقود الأخيرة في البحث عن العناصر التي تقرب الرواية أو الفن القصصي عموما من الشعر ٠ ومما نحفظه في ذلك ، واستشهدنا به في أكثر من موضع قول الروائي الكولومبي جابرييل جارثيا ماركيز : « ان أفضل القصص هو ما كان تعبيرا شعريا عن الواقع » ٠ واذا كنا أثناء قراءتنا لرواية « النمل الأبيض » قد حلقنا معها وبها في أجواء شعرية مبهمة ، فاننا سوف نحاول في الصفحات التالية أن نكشف عن العناصر التي جعلتنا ننعت هذا النص الروائي بالشعرى ٠ وهذه العناصر كثيرة ومتداخلة في رواية عبد الوهاب الأسواني ، منها الجانب الترميزي الذي تناولناه فيما سبق عند حديثنا عن دلالات الأحداث ، ووصف الأماكن والشخصيات الذي ينتشر انتشارا موســعا على طول الرواية ، وملاحظة حـركة المكان والتفاصـيل الصغيرة ، وتيـار الوعي الذي يمتد امتدادا واسعا أيضا لدرجة أنه يتداخل كثيرا من الحوار أو السرد ، فضلا عن القراءات التاريخية التي تشير الى حوادث معروفة وتدخل ضمن الدلالة الكلية للنص ، وألقاب بعض الشخصيات التي تؤدى الى نوع من الامتداد في الوعي القرائي ٠٠ الخ ٠ وكل هذه العناصر تمضي في انسجام تام فيما بينها في اطار لغة سردية حساسة تقوم على التجسيم المتواصل للناس والأشياء والأماكن ٠ وفيما يلي تفصيل لهذه العناصر :

١ ــ وصف المكان ووصف الشخصية

لن نكون مبالغين اذا قلنا ان التقنية الأساســية في هذه الرواية قائمة على الوصف ، وبالأخص وصف الأماكن والشخصيات ، فلا تكاد تمر صفحة الا ونعثر فيها على وصف هذه الشخصية أو تلك ، وهذا المكان أو ذاك لدرجة أن الوصف يدق أحيانا فيصـــبح مجرد تأمل لحركة المكان

فى لحظة معينة ، مثلما نقرأ فى صفحة ٤١ : « دخلت فى هذه اللحظة عنزة وراءها أربع من صغارها ، وقفت عند العتبة تتأمل الضيوف فى دهشة ، وسارع بعض الصبيان باخراجها » • وقد يقع القارىء فى صفحة واحدة على نقلات وصفية متوالية تمضى فى خط متصل مع حركة السرد ، مثلما نجد فى الصفحة الأولى ، حيث يبدأ الراوى (أوالأنا السارد ، وهو عامر بطل الرواية) بوصف القصر أو بالأحرى موقع القصر الذى يقيم فيه توفيق بك قائلا : « هاهو قصره يمتطى صهوة الربوة ، يعطى ظهره لبيوت القرية الطينية كأنه فارس متغطرس يقود جيشا من المهزولين » ، ثم يأتى بعد ذلك وصف خادم يدعى ابن حميده : « سار أمامى بقفطانه الشاهى فى ممشى يشق مربعات النجيل » ، ثم يصف الممشى •• الخ ، وبعد أن انعطفا يمينا أخذ الرواى يصف ما حوله : « أعمدة من المرمر تحمل سقفا ازدحم بالزخارف الهندسية ، وثمة صوان بللورى فى المواجهة يضم تحفا بعضها على شكل تماثيل للملوك الفراعنة » • ثم يصف قدوم توفيق بك ويعرج على شخصه قائلا : سمعت نحنحة ظهر على اثرها توفيق بك الزعيم بقامته المديدة النحيلة ، على كتفيه عباءة قرمزية انسدلت على جلباب أبيض مقفول الرقبة » • ثم يصف هذه الشخصية نفسها عندما بدأ الحوار بينهما : « ابتسم وجهه الأسمر المستطيل ، حليق الشارب •• الخ » • كل هذا فى صفحة واحدة ، ولو أن ذلك كان شيئا فريدا لما توقفنا عنده ولكن الرواية كلها تمضى على هذا النحو تقريبا ، حتى أنى أعطيتها لقارىء فى سن الثالثة عشرة ، وعندما انتهى من قراءتها كان تعليقه عليها : « كلها وصف » ، وعندما سألته : ولكن هل أعجبتك ؟ قال : نعم • وليس هذا استطلاع قرائى عن الرواية ، وانما هى مجرد محاولة ، وان كانت محدودة جدا ، لاشراك قارىء صغير السن فى تلقى عمل فنى يمتلىء بهذه العناصر التى نصفها بالشعرية ، ومع ذلك يظل عنصر الحكاية بارزا ، ويظل التشويق هدفا جوهريا • ويعنى ذلك أن الكاتب يستطيع أن يستخدم أكثر التقنيات حداثة ، لكنه فى الوقت نفسه يمكنه أن يحتفظ بالتوازن المطلوب حتى يصل الفن الروائى الى القاعدة الجماهيرية العريضة •

ويبدع المؤلف ، على لسان الراوى بالطبع ، فى وصف الجازية ، التى يعتبرها — أى الراوى — ملكة جمال النجع (ص ١٨) ، وقال عنها فى اللحظة التى بدأ فيها الفقر يطل على بيتهم : « منظر الجازية ، وهى تقف فوق العتبة بطولها الفارع مثل منظر الملكة تخاطب رعاياها •• خيل الى فى لحظة ضعفى الآن ، أن بيتنا الذى بدأ الفقر يطل عليه ، لا ينبغى أن يضم بين جدرانه مثل هذا الجمال الطاغى » (ص ٦٥) • وعندما صعد عامر وزوجته ذات مرة أتوبيسا به عدد من السياح الأوربيين ، رمقتها الأنظار باعجاب، وصاحت امرأة أوربية فى حدود الخمسين: ما أروعك يا فتاة!!

(ص ٧٦) ٠ وعنـــدما كان عامر وزوجتـــه ، ذات مرة ، فى طريقهما الى المدرسة وصفها كما يلى : « على الجازية فستان طويل ، حسب الموضة ، تزينه ورود قرمزية على أرضية بيضاء ، بدا رائعا عليها بقوامها المشوق الذى يميل الى الطول ، شعرها ملموم فيما يشبه التاج ، منظرها الآن مثل الملكات فى الأفلام التاريخية ، الصغار يرمقونها فى اعجـــاب ويبتسمون اليها ٠ حين تمشى الجازية يخيل لمن لايعرفها أنها تتيه بجمالها فى حين أنها لا تقصد شيئا من هذا ٠ كل ذنبها أن الله منحها هذه القامة الرشيقة وهذا الوجه الفاتن الذى يبدو متغطرسا وهى أبعد ما تكون عن الغرور » (ص ٣٠) ٠

والحق أن الروائيين العرب صاروا واعين كل الوعى بأهمية الوصف فى تعميق الحدث ، وانتاج دلالة النص ، والدخـــول بالسرد فى مناطق الشعرية والتحليق الخيالى الذى يساعد القارىء على المشاركة والتجاوب ، بدلا من الوقوف عند سطح الأشياء ، وهو ما يحدث عندما تـكون حـركة السرد جافة عقيمة لاتكاد تصلح الا للمسلسلات التليفزيونية ٠ أما المؤلف الذى يدرك أنه يتوجه فى الأساس الى القارىء فانه يعـــرف أن القارىء المعاصر الذى أخلص للقراءة صارفا النظر عن الاغراءات الأخرى السهلة ، يحتاج الى كتابة من نوع جديد تضعه وجها لوجه أمام ما يسمى بلذة النص ، هذه اللذة الناتجة عن التفاعل الخلاق بين النص والقارىء ٠ وقد عرف عبد الوهاب الأسوانى ، بانتقالاته الوصفية المتلاحقة ، كيف ينقلنا من مكان الى مكان ، ومن ملامح الى ملامح أخرى تتجاوب معها فى حركة تشبه رقصة البندول المتواصلة ٠

٢ ـ تيار الوعى

يأخذ تيار الوعى أيضا مساحة واسعة فى رواية « النمل الأبيض » ، لأنه يرد على طرق وأشكال مختلفة فقد يتداخـــل مع السرد (انظـــر صفحة ٢٤ مثلا) ، وقد يأتى ممزوجا بالوصف ، كما نقـــرأ فى الفقرة التالية : « لمع شعر رأسه الأشيب تحت أشعة الشمس المتسللة من النافذة ذات الزجاج الملون ، وهو يتأمل ظاهر يديه المعروقتين ٠٠ هذا الأنف المعقوف ورثته عن جدك حلمى باشا الزعيم الذى تحاك حـــوله حكايات كالأساطير ، لكن ماذا وراء هذا الكرم الحاتمى ؟ (ص ٦) ٠ وهكذا بينما يتأمل الراوى الشخصية التى أمامه ويصفها نجد خط السرد ينسحب الى الداخل ليصير تيار وعى يبحث عن أصل الأنف المعقود ، وعن أسباب هذا الكرم الحاتمى الذى قوبل به ٠ وقد يتداخل تيار الوعى مع الحوار على نحو نجد فيه الحوار يعبر عن الموقف الظاهر المجامل ، على حين يعكس

تيار الوعى الموقف الداخـلى ، كمـــا نجد فى الفقرة التالية ، حيث يدور حوار بين الأستاذ دسوقى وبين عامر عندما قدم الأخير استقالته من الشركة فقال له الأول :

– عموما أنا أؤيد استقالتك لأننى شـــخصيا غير راض عن هؤلاء الناس وأفكر فى فض الشركة معهم ٠

واضح أنك مرتاح لاستقالتى أيها المخادع وتقول كلاما غير ما فى نفســـك ٠

– أستودعك الله يا عمى ٠
– اقعـد للغداء
لماذا تقولها هكذا باسترخاء كأنك تطلب منى أن أصر على الذهاب ؟
– شكرا ، الحقيقة أنا مرتبط بموعد فى البلد ٠
صافحنى بحرارة وهو يقول :
– شد حيلك ربنا معك ٠
ربنا يأخذك أنت وأمثالك
– الشدة على الله ياعمى ٠

(ص ١٩٩ – ٢٠٠)

فهذا الحوار جزء من مشهد أطول يمضى ، كما هو واضح ، على مستويين : مستوى الحوار العادى بين الشخصيتين ، وهو يقوم على المجاملة والنفاق ، كما أسلفنا ، ومستوى الوعى الداخـلى الذى يعكس حقيقـــة الشعور الذى يحس به عامر تجاه الشخصية التى يحاورها ٠ وقد نجح المؤلف فى استيعاب هذه التقنية الجديدة وتشكيلها فنيا ولغويا بما يخدم حركة السرد فى تداخله مع الحوار ٠

وقد أكثر المؤلف من استخدام هذه التقنية الى الدرجة التى نجدها تتكاثف وتتواصل فى صفحات متوالية ، كما هو الحال فى الصفحات من ١٨٠ الى ١٨٢ مثلا ، حيث يبدأ المشهد بجملة سردية تقول : « مضيت أعمل فى حجرة داخلية فى عمل روتينى بجوار السيد عبد السلام الذى كان ينفخ لسبب لا أدريه » ثم ترد جملة أطول فى تيار الوعى ، يليها حوار يتواصل ، ويقوم على التقنية المذكورة وهى التداخـــل بين تيـار الوعى والحـــوار ٠

ولاشك أن استخدام تيار الوعى بهذه الصورة المكثفة يعكس رغبة المؤلف فى تقديم رواية غير تقليدية ، تفيد من كل التقنيات الحداثية التى حدثت للفن الروائى فى كل أنحاء العالم ، وتحافظ فى الوقت ذاته على

القيم الثابتة والمعروفة لهذا الفن ، والتى تجعله قريبا من ذائقة القارىء العادى • وقد استخدم المؤلف تقنية الاسترجاع ، ولكن بصورة محدودة جدا (انظر صفحة ١٣٢) ، وهناك تقنيات أخرى مثل المونتاج السينمائى وعيون الكاميرا وغيرها ، لكننا ، على أية حال ، نركز على التقنيات التى أخذت مساحات واسعة وتفاعلت بشكل مكثف مع حركة السرد ، وكان لها دور واضح فى انتاج الدلالة الكلية للنص •

٣ ــ القراءات التاريخية

وهى قراءات يقرؤها للشيخ يوسف الضرير ، حافظ القرآن الكريم ، حفيده موسى من كتاب ذى أوراق صفراء • وأولى هذه القراءات : « دخل عليه رجالات من بنى أمية بعد وفاة عمر بن الخطاب رضى الله عنه بأربعة أيام ، فسألهم ــ وكان قد كف بصره ــ أفيكم غريب ؟ •• قالوا : كلا ، فقط ابن أخت لنا نعده منا • قال : أبلغوا حمزة بن عبد المطلب فى قبره بأن الأمر الذى كنا نتجالد عليه بالسيوف يلهو به غلماننا اليوم » (ص ١٢) • وترد هذه القراءات ، على طول الرواية ، اثنى عشرة مرة ، ومعظمها يدور حول معركة صفين ، وما أعقب ذلك من أحداث جسام تعرض فيها أبناء رسول الله صلى الله عليه وسلم وبناته ، من ابنته فاطمة ، لأقسى صنوف التعذيب والهوان ، فضلا عما حدث لأمير المؤمنين على بن أبى طالب من قبل فى المعركة المذكورة وفيما تلاها من خديعة ونكران ، وخروج عليه من قبل من كانوا يحاربون فى صفه • ودائما تأتى القراءة مبهمة ، أى بدون نسبة الى أحد ، لأن المؤلف لايستهدف منها الا مغزاها والمغزى المسيطر عادة هو تغير الحياة الى الأسوأ ، وتبدل الأحوال ، وزوال الحق •• الخ على نحو ما نقرأ فى الفقرة التالية : « فحمد الله وأثنى عليه ثم قال لأصحابه : انه قد نزل من الأمر ماترون ، وان الدنيا قد تغيرت وتنكرت وأدبر معروفها فلم يبق منها الا صبابة كصبابة الاناء ، وخسيس عيش كالمرعى الوبيل ، ألا ترون أن الحق لا يعمل به ، وأن الباطل لايتناهى عنه ، فوالله لا أرى الموت الا شهادة ، ولا أرى الحياة مع الظالمين الا برما » (ص ٦٨) •

ومن الواضح أن هذه القراءات تتلاقى مع الدلالة العامة للرواية ، ومن ثم فان لها دورا كبيرا فى نقل الحدث من خصوصيته الزمانية والمكانية الى ساحة أرحب وأعمق تتصل بالوضع العربى بشموليته فى الزمان والمكان ، بل انها تأخذ دلالة أكثر اتساعا لتشمل الوضع البشرى برمته • وهذا أيضا يمنح أحداث هذه الرواية أبعادا رمزية ، فيصبح عامر بمثابة رمز للانسان الذى يقع عليه الظلم ، ولا يستطيع له دفعا لأن الوقائع

أقوى منه ومن امكانياته المحدودة ، التى تدفعه الى المقاومة ، لكنها مقاومة خاسرة أمام جبروت عات . وهذا الجبروت لايختلف بين قديم وجـديد ، وانمـا هو شيء واحد يتبدى فى أزمنة مختلفـة وأماكن متفرقة . فقصر توفيق بك بماله من دلالات تتعدى نطاق الحجارة الصماء ، قد انتقل الى عبد الودود أفندى أقوى شخصيات الطبقة الانفتاحية الجديدة ، وهذا القصر نفسه له سـوابق تاريخية ، على نحو ما نرى فى القراءة التالية : « وقال موسى يقرأ لجده أمام المضيفة : وقف يرقب الصناع يعملون فى انشاء قصره الجديد ، وفوجيء بأبى ذر الغفارى يقف الى جواره متطلعا الى القصر فجفل ثم تضاحك وسأله : « هل تراه حسنا ؟ فأجـــاب : « ان كان مـن مالك فهـــو الاسراف ، وان كان من مال المسلمين فهى الخيانة » (ص ١٦٦) .

ويلجأ المؤلف كذلك الى السيرة الشعبية ، وبالتحديد سيرة الزناتى خليفة لاقتناص المغزى واثراء الدلالة . وقد وردت ، بالرواية ، الاشارة الى هذه السيرة فى موضعين : الأول بعد وفاة عبـــد الولى والد عامر ، وانتهاء أيام العزاء ، اذ تخيل عامر صوت عمه الشيخ رزق يأتيه من بعيد مع نقر الدف مصورا البكائية التى وردت على لســان زعيم تونس خليفة الزناتى ، يرثى قومه وهم أحياء ، لأنهم « والسوا » وتركوه يحارب وحده ، فلم يفيقوا الا بعد فوات الأوان (ص ١٥٢) . والموضع الثانى عندما تنازل الشيخ رزق عن كل بيوته ، بعد أن تراكمت عليه الديون ، لأحد الانفتاحيين وهو عبد المجيد الغباشى ، فسمعته البيوت ينقر على الدف طوال الليل ويروى بصوت ذبيح مبحوح حسرة خليفة الزناتى على ضـياع تونس (ص ١٩٣) . وبهذا يكون ضياع بيت فى قرية نائية رمزا لضياع بلد بأكمله ، ويكون تسلط الانفتاحيين الجدد على مقدرات هذه القرية رمزا لتسلط الدكتاتورية على مقدرات أمة بأكملها . وبهذا يتلاقى الخاص والعام فى الرواية لينتج دلالة شعرية أعمق وأوسع وأشمل من الدلالة المباشرة .

أحمد الشيخ

حكايات المندهش والبطل الصعلوك

فى الرواية العربية

« حكايات المدندش » هى الرواية الثالثة ضمن خماسية ينوى الكاتب القصصى أحمد الشيخ اصدارها عن القـرية المصرية ٠ والروايتـــان السابقتان هما : « الناس فى كفر عسكر » و « حكاية شوق » ٠ وقد صدرت « حكايات المدندش » عن دار الهلال بالقاهرة فى فبراير ١٩٩٦ م ٠ وتبدو الرواية وكأنها تضم فقط ثلاث حكايات يحكيها لنا المدندش هى : ١ ـ حكاية النسافة وعيالها ، ٢ ـ المغدور وأيامه ، ٣ ـ سلمان ودواره ٠ ولكننا اذا تأملنا قليلا نجد أن أهم (وأكبر) حكاية هى حكاية المدندش نفسه : حياته ، وأهله، وأهل القرية ، والقريبون منه أو الذين لفتوا انتباهه ومنهم أصحاب الحكاوى الثلاث المذكورة ٠

والحق أن شخصية المدندش ثرية جدا ومتعددة الوجوه والأبعاد الى أقصى حد ، حتى المهن التى يجيدها أيضا كثيرة ومتعددة فهو حلاق حمير الكفر ومداوى جراحها ، طبال الكفر وزماره ، رداح الكفر ونداب الموتى والمغدورين ، وكاتم أسرار النســوان ، ومولد المواشى ، والمسئول عن التجريس والفضائح ، وهو البهلول ٠٠ الخ ، ولهذا فانه كان يرى أن حال الكفر لايستقيم بدونه ٠ وان كانت هذه النقطة سوف تنطوى على مفارقة شديدة ، مثل كل المفارقات الموجودة فى الرواية وفى الحياة على حد سواء ، وهى أنه على الرغم من كل هذه المهن فانه يحصل على قوت يومه بصعوبة ، بل انه قد يجد نفسه فى بعض الأحيان مضطرا للسطو على هذا الحقل أو ذاك للحصول على بعض الثمار التى يسد بها رمقه ٠ وفى هذا يقول : « انه يصعب أن أتذكر يوما فات دون أن أمد يدى على زراعات ناس الكفر ، الفقير قبل الغنى ، حضن برسيم للأرانب ، حزمة فجل أو سريس ، سيالة مملوءة بقرون الفول أو ملء منديل جميز أوتوت أو طبخة بطاطس أو قلقاس ٠ طيب لو أننى لم أفعل فى أحد الأيام فكيف أعيش ؟ آكل طوب ؟ » (ص ٧٥) ٠ أى أنها سرقات صغيرة وتافهة ومع ذلك قد تعرض للعقاب ثم ان من يقومون بها مثله ناس شرفاء جدا يفسدون شرفهم ـ كمـا يقول فى صفحة ١٣٧ ـ بهذه السرقات التافهـــة على حين يستحل آخرون ، مثل سلمان ، الآلاف ، ولايتعرضون للعقاب ٠

وهذا الجانب عند المدندش يقربه من شخصية المحتال المعروفة فى التراث العربى والأجنبى . والمحتال فى العادة شخص فقير يحتال لكسب عيشه بأى طريقة . وقد عرف فى اسبانيا فى القرن السادس عشر الميلادى نمط من الرواية سمى « رواية الصعاليك » التى تكون الشخصية الرئيسية فيها بطلا محتالا ، كما نرى فى الرواية المشهورة « حياة لاثاريو دى تورميس » . والبطل فى هذه الرواية صبى يعيش مع أمه وزوجها الذى لم يكن يطيق النظر اليه ، وعندما ضاق بهذه الحياة أخذ يعمل تابعا لأشخاص لايقلون عنه حاجة الى من يعولهم ، فكان يحتال عليهم ليقتسم معهم معيشتهم وقصته مع الأعمى من أبرز القصص وأكثرها تمثيلا للاحتيال . أما عن المحتالين فى الأدب العربى فيمكن أن نجد أبرز الأمثلة لهم فى مقامات الحريرى وبديع الزمان الهمذانى اضافة الى صعاليك الشعراء ، وان كانت هذه مسألة أخرى . المهم أن المؤلف أحمد الشيخ فى هذه الرواية يقدم لنا صعلوكا محتالا معاصرا عرفته القرى المصرية مع بدايات ثورة يوليو ١٩٥٢ ، والتحولات التى أخذت تطرأ على المجتمع . والمراحل الانتقالية عادة تكون مليئة بطرق حياتية كثيرة وأنماط من البشر يبحثون لأنفسهم عن موقع فى المجتمع الجديد أو يحاولون الحفاظ على مهنة بدأت تنقرض . وهذا هو ما حدث للمدندش ، الذى يحمل رقم ٩ فى سلسلة المدندشين من أسرته ، وكان يتمنى أن يتزوج كى ينجب المدندش العاشر الذى يخلفه فى المهنة ، ولكنه فشل فى العثور على بنت الحلال ، كما سوف نرى بعد ذلك ، وكانت هذه مجرد علامة واحدة من علامات كثيرة حددت انقراض مهنة الدندشة ، بعد أن صارت غريبة داخل التحولات الكثيرة التى شهدها مجتمع القرية .

والدندشة ، كما عرفها لنا حسنين المدندش نفسه ، هى الفرح والبهجة ، ومن ثم فان المدندش هو من يعمل على نشر ذلك بين الناس . وعلى أى مدندش فى هذه الدنيا أن يقوم بوظيفته الأصلية ، وهى الدندشة ، ولكن لامانع من اضافة بعض الأعمال الأخرى مثل توليد البهائم أو حلاقة شعر الحمير ، أو الندب على الأموات ، أو زفة العرسان ، أو تجريس من أمر الأكابر بتجريسهم (ص ١٠٧) . والدندشة لها شجرة عائلة تبدأ من حسنين الأول وتنتهى عند هذا المدندش التاسع ، وكان المدندش يرى العائلة على هذه الصورة وهذا التسلسل ، ولكن أمه كانت ترى أنهم فرع مايل . وقد خاطبت ابنها ذات مرة قائلة : « المدندشين مش عيلة يامدندش ، دول فرع مايل ومدلدل وعزمه خيبان ، ما هو انت أهه ، عزمك خيبان ، وقليل قليل ان ضربت جدرك فى الأرض ومددت وفرعت زى ال اتولدوا معاك » (ص ١٢٣) . وتقصد الأم ، من بين أشياء أخرى ، فشل ابنها المدندش فى الزواج . وكان ، بعد أن تجاوز سن الأربعين ،

قد رغب فى الزواج من راجية بنت عباس من أقرباء والدته ، وهى فتاة ، كما وصفها ، حلوة ، شعرها أسود ناعم ومجدول فى ضفيرتين غليظتين ، عودها فارع مثل شجرة ، وصوتها فيه بحة غير كل البنات ، شـــملولة وشاطرة وعندها صحة تهد جبال ، ثم انها مؤدبة أدب طبيعى • ولكن أهل راجية لم يوافقوا على الزواج متعللين بأن أمه « عايزه واحدة قالعة راسها وعادمة ناسها » ثم ان المدندش فى بداية شبابه أحب فتاة بدوية اسمها وهيبة وعدته بأنهـا ســتكون له ، لكنها ذات يوم غادرت الكفر بعد أن طلبت من المدندش أن ينتظرها لأنها سوف تعود ، لكنها لم تعد أبدا ، وكأنما حكمت عليه بأن يظل عزبا طول حياته ، وأن تنقرض بموته مهنة الدندشــــة •

وبالطبع لن نستطيع فى هذه العجالة النقدية أن نلم بكل أطراف حياة المدندش ، وأفعاله ، وأقواله ، وهو كما أسلفت شخصية ثرية جدا ، ومن ثم سوف أتوقف عند ما أعتبره أبرز الجوانب فى شخصيته :

١ ـ وأول جانب يطالعنا منذ السطور الأولى فى الرواية هو أن المدندش واحد من الكفر لكنه مختلف عنهم ، ويظهر اختلافه عنهم فى أشياء كثيرة منها أنه يتفرج عليهم قبل أن يفرجهم على أرواحهم ، أى أنه يراقب أحوالهم ويرصد تصرفاتهم ويحكم عليها بما حباه الله من قدرة على النقد وعلى السخرية ، وهى مواهب فطرية زادها صقلا بالقراءة ولم يكن المدندش قد دخل مدارس أو التحق بكتاب لكنه علم نفسه القراءة على أيدى الأولاد الصغار فى البداية ثم علم نفسه بنفسه حتى صارت لديه قدرة على القراءة دون الكتابة ، فكان يستعير الكتب من أصحابها أو يسرقهـا سرقة ، لأنه كان يعتقد أن من يملكون الكتب نادرا ما يلتفتون اليهـــا أو يضيعون الوقت المناسب فى القراءة •

٢ ـ وهذه الصــفة الأولى أو الجانب الأول من جوانب شـــخصية المدندش جعل انتقاداته تتجاوز محيط الكفر لتتأمل الحياة من حوله سواء بمستواها الفردى أو الجماعى أو على مستوى الدولة بصورة عامة ، ولهذا وجدنا له آراء صائبة وقوية ونافذة حول ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وعبد الناصر والسادات ، والشيوعيين وغيرهم • وسوف نتوقف عند بعض هذه المسائل عندما نتناول تأملاته فى عمومها •

٣ ـ ومن الجوانب المهمة فى شخصية المدندش الفقر ، وهى صفة تنسحب على كل المدندشين قبله ، الذين كان يجمع بينهم جميعا ما أسماه المدندش « يتم الفقراء » • وهذا الفقر يدفعهم أحيانا الى بعض التصرفات التى تغضب الكبار ، وعندئذ لا تنفعهم خدمة الأكابر ، ولا التضحية من

أجلهم تحميهم من غضبهم ساعة الغضب • وهذا ما حدث لوالده المدندش الثامن عندما سرق بطة من عند عزت الشلبى فضربه هذا ضربة قوية على صدغه ، وظل بحسرته حتى مات • وكما يقول المدندش : « كأنه مكتوب على أمثالى من الفقراء اليتامى أن نبكى بلا توقف ، ولا ينفع معنا طب ولا يشفينا دواء •• الخ » (ص ١١٠) •

٤ ـ والمدندش على الرغم من فقره صاحب مغامرات مبعثها حبه للعدل والاصلاح • وهو فى هذه النقطة يشبه الشخصية الاسبانية الشهيرة دون كيخوته دى لامانشا التى أبدعها قلم الروائى دون ميجيل دى سرفانتيس سافيدرا • وأبرز مغامرات المدندش مغامرته فى سوق المواشى عندما أحبط محاولات السماسرة لشراء جاموسة ابن الشرشابى بثمن بخس • وقد انتهت المغامرة بمعركة حامية تمخضت عن قتيل مجهول الهوية وخمسة جرحى •

٥ ـ والمدندش مثل كل الفقراء يحقق آماله وطموحاته عبر الأحلام • فهو ـ على سبيل المثال ـ لم يحقق أمله فى الزواج ، ولذلك نرى أمه ـ بعد وفاتها ـ فى نهاية الرواية تأتيه فى المنام وتزوجه من بنت حلوة • كما يأتيه أبوه أيضا ، وجده المدندش السابع • وهذه الأحلام تشبه كذلك ما يراه فى يقظته • وتنتهى الرواية (ص ١٣٨) وهو مازال يأمل أن يتزوج من بنات الكفر الجميلات وينجب المدندش العاشر • والمدندش يسأل نفسه دائما عن الستر الذى لم يتحقق أبدا : « أى ستر ودارنا مندرة ووسط دار وفرن وقاعة خزين معتمة وبيت أدب عريان » (ص ١٢٣) • ثم انه كان يعيش مع أبوين فقيرين فمن يغامر بتزويجه ابنته ؟ انه الفقر الشديد الذى أحكم حلقاته حوله • ورغم أن المجتمع أصابه الكثير من التغيير والكثير من التحولات الا أن وضع المدندش وأسرته ظل كما هو ، لأنه كذلك رفض أن يفعل مثلما فعل الآخرون ، فلم يسافر الى الخارج ، ولم يتاجر فى الممنوع ، ولم يغير ضميره ، وظلت سرقاته فى اطار تلك السرقات البائسة المتمثلة فى « حجر » فول ، أو عدد من حبات الخيار أو العجور أو غيرها من تلك الأشياء قليلة الثمن والتى لاتكاد تسد الرمق • وحتى عندما حصل المدندش على ورقة خضراء (يقصد الدولار الأمريكى) من شخص عربى مقعد جاء يتزوج بنت النسافة ، لجأ الى احراقها لأنه لم يرد أخذ أجر على عمل قام به • وكان قد حمل ذلك الشخص على كتفيه بعد أن توقفت سيارته فى حارة ضيقة وهذا أيضا جانب آخر من جوانب شخصية المدندش يضاف الى الجوانب السابقة ، وهو حبه للأرض ولمهنته وعدم تفريطه فى ذلك ، ولهذا ظل طول حياته يعيش ما أسماه « يتم الفقر » الذى لم يستطع الخروج منه أبدا وعندما تأكد العمدة من حرقه للورقة

الخضراء ـ وكان المدندش قد اعترض كذلك بصـــوت عال على عمليــة الزواج نفسها ـ شهد لصــالح المدندش قائلا : « المدندش ده بـــركة ماحدش ياخد على كلامه · دا درويش وزاهد فى الدنيا ولاحدش عارف قيمته ، على النعمة نهار مايموت لأبنى له مقام على حسابى » (ص ٢١) · وعندما أتيح للمدندش فى صباه أن يركب الباخرة « الذهبية » فى رحلة نيلية يشرف عليها خواجه انجليزى لاكتشاف بلاد النوبة من أول شلال حتى الشلال الرابع ، ووسوست له نفسه الاستيلاء ، مثل الآخرين ، على بعض كنوز المدافن الفرعونية ، وفعلوا ذلك فعلا انكشف أمرهم وحبس المدندش فترة ثم رحلوه الى الكفر ، فظل به لم يفارقه أبدا بعدها · وكان هذا درسا له وعاه جيدا ، بعد أن اكتشف أنه كان أعمى القلب ، لأنه وهو واحد من أبناء البلد المسلوب كان يسلبهــا ويحسب نفسه من الشطار · ومنذ تلك اللحظة اكتفى المدندش بما يكسبه من مهنته ويكفى لسد الرمق ، وان لم يكن كافيا فلا مانع من سرقة شىء قليل من هذا الحقل أو ذاك ، مما لايخدش الشرف ولا يقضى على يتم الفقر · أى أنه ظل قرين تلك الحالة التى لازمته منذ البداية ، وكانت القدر الذى لاينفك عن أمثاله من المدندشين ·

٦ ـ والمدندش كثير التقديم لنفسه على النحو الذى يفعله المؤلفون فى السيرة الذاتية · وهذا جانب مهم فى هذه الرواية التى يمكن تحليلها انطلاقا من قيم وأعراف وأصول فن السيرة الذاتية · والجديد فى الأمر هنا أن هذه السيرة لاتخص المؤلف الأصلى بل هى سيرة الراوى أو المؤلف الضمنى · وقد نجح المؤلف الأصلى ـ أى أحمد الشيخ ـ نجاحا باهرا فى تقمص شخصية المدندش حتى بدا للقارىء وكأنه صاحب سيرة ذاتيــة يمتلك براعة القاص وموهبته حتى استطاع أن يحل محله ، وأن يزيحه عن عرشه ليتربع هو عليه · وكثيرا ما يفاجئنا حسنين المدندش بالعبارة التالية : « أنا حسنين المدندش بن حسنين مولود وســـط ناس الكفـر ·· الخ » (ص ٤٩) ، أو يحكى لى نتفا من سيرته كقوله : « اننى هو ذلك الطفل الذى أشرك سلمان فى أمه ، وأنا الصبى الحافظ نصف كتاب الله ، والشاب الذى قرأ كتب التلامذة وطلاب الجامعــات والأزهـــر الشريف ، والرجل الذى شاهد الأزمنــة وهى تتوالى ، وعمادة الكفر وهى تنتقل من دوار الى دوار ·· أنا الشاهد الباقى من الزمن القديم أطالبكم بالوقوف الى جوارى ومساعدتى على تحقيق آخـــر رغبـــاتى ·· ورغبتى مشروعة وممكنة : بنت حلوة تقبلنى على حالى وتعاشرنى على سنة الله ورسوله ، وتجفف دموعى ، وتجاهد أن تنسينى حكاية الأعرابيـــــة التى خدعتنى ··· الخ » (ص ١١٠) · وقد نقلت هذه الفقرة الطويلة نسبيا لأوضح مجموعة من الخصائص من أهمها :

(أ) يتوجه الأسلوب مباشرة الى القارىء بما يحمل من لهجة حميمية واضحة تجعل القارىء شريكا فى اقتسام الحدث مع الراوى ، وشريكا له فى الحوار ٠٠ انه حوار أليف عاطفى يؤدى الى أن يكون بطل الرواية شديد القرب من القارىء ٠

(ب) يربط المدندش بين سيرته الذاتية طفلا وصبيا وشابا وكهلا وبين أحداث الكفر ، وفى هذا تعميق موضوعى لخط السيرة الذاتية ، ومن هنا فانه على الرغم من تفاهة المهن والأعمال التى يمارسها المدندش فان المفارقة الشديدة تتبدى فى أهميته وجلال قدره لا على مستوى الواقع الاجتماعى بل على مستوى الفعل ونتائجه وتجلياته ٠ والحق أن المؤلف استطاع ، ببراعة شديدة ، أن يقدم تنويعات لهذه المفارقة على طول الرواية ، وهذه التنويعات لاشك أنها لعبت دورا كبيرا فى تشكيل هذا العمل ٠ وسوف نقدم مثالا واحدا لها هو التالى : « لقد عرفت على امتداد العمر الذى عشته ، والناس التى عرفتها ، والبلدان التى زرتها ، والبيوت التى دخلتها عبيدا ببشرة ناصعة البياض ، عبيدا بمعنى كلمة عبيد فى مراكز محترمة وجلدهم أبيض ، نفوسهم تقبل الضيم وعلى استعداد لتقبيل الأيادى ٠٠ تبارك جل شأنه أعطانى حس الفقراء الذى لايخيب وزرع فى قلبى الجسارة فعرفت أن الدنيا « برطوشة » قديمة يسكنها التراب ويغطيها ، وأن الأكابر مناظر ٠٠ الخ » (ص ١٨) ٠ وهكذا نجد المدندش على الرغم من فقره يحمل نفسا عالية أبية ، لاتقبل الضيم ، ثم انه ــ وهذه ميزته ــ لديه وعى بشئون الحياة والناس ، لاتخدعه المظاهر ، ولا يغره انتفاخ الأكابر ٠ انه ــ حقيقة ــ نمط ذو معدن فريد ، وكل هذا يجعله قريبا من القارىء ٠ ولقد قرأت الرواية مرتين ولم أحس فى المرة الثانية بأى ملل ، بل على العكس من ذلك كنت أشعر وكأنى أقرؤها للمرة الأولى ، بل انى خلال هذه المرة الثانية ازددت معرفة بالمدندش ، وقربا منه ، وحبا له ، الى الحد الذى أحسست أنى أمام سيرة ذاتية عميقة وثرية ومحببة ، تحمل الخصائص المعروفة للسيرة الذاتية وتزيد عليها تلك القدرة الفنية التى سوف نتوقف عندها عندما نتناول التقنيات والأسلوب ٠

(ج) وفى الفقرة السالفة نلاحظ كذلك أن المدندش يستخدم المقدمات وكأنها براهين يدلف منها الى النتيجة أو المطلوب وهو مساعدته فيما يريد ، أى فى الزواج من بنت الحلال ٠ وهذا المطلب له دلالتان : دلالة عكسية تتمثل فى صعوبة هذا الأمر بالنسبة له ، ودلالة مفارقة ، أى برغم كل ما قدمته فانى عاجز أمام مطلب أحسبه هينا وما هو بهين ٠

وهى ـ كما أسلفنا ـ الحكايات التى يبدو فى الظاهر أن الرواية قائمة عليها ، مع أنها فى الحقيقة تأتى جميعها فى مرتبـــة ثانوية جدا بالنسبة لحكاية المدندش نفسه ، أو قل ان كلا منها تأتى متضمنة فى حكاية المدندش • وأول هذه الحكايات هى حكاية النســـافة وابنهــا • والنسافة امرأة من جنوب الوادى حضرت الى الكفر ذات يوم تحمل طفلا وطفلتين قالت انهم أبناؤها من المرحوم فرج الله الذى كان يعمل فى منطقة الســد وتزوجهـا ، وما ان استقرت هذه المرأة وأولادها فى الكفر حتى اشترت غرابيل كى تعمل نسافة فى أجران القمح والشعير وما الى ذلك • وقد عرفت بأسماء مختلفة مثل العبدة البربرية ، والبربرية النسافة ، أو أم الولد الأسمر والبنتين البيض ـ وعندما كبر أولادها زوجت بنتها الأولى لشخص عربى حضر الى الكفر بسيارته الفخمة ، لكنه لم يستطع الوصول بها الى بيت النسافة لضيق الشوارع والحارات ، فســـاعده المدندش بحمله على كتفيه لأنه مقعد أو مشلول ، ونقده العربى ـ فى مقابل ذلك ـ ورقة خضراء أحرقها المدندش كما ذكرت من قبل واعترض على هذه الزيجة التى لم تكن الا صفقة تجارية • أما البنت الثانية فعندما حان موعد زواجها تزوجت من الصول عسران الذى كان متزوجا ولديه خمس بنات ، وقد خطبتها له زوجته نفسها رغبة فى الولد • وقد تزوج ابن النسافة واسمه عصام من بنت نفيسة التى ولدت له ولدين توأم • وقد ارتقت النسافة وابنها فى مدارج الثراء بمساعدة الصول عسران ، لكن أكابر الكفر رغم ذلك لم يكونوا يفسحون مكانا بينهم لابن النسافة • وضاعت ثروة النسافة وابنها عندما طلقت بنت نفيسة وأخذت كل شىء بمساعدة العمـــدة •

هذه ، باختصار ، هى حكاية النسافة ، أما حكاية المغدور فتدور حول سيد أفندى (أبوه من آل عوف وأمه من الشلبى وهى بنت عم العمدة) الذى عرفه المدندش طفلا وأنقذه من الغرق • وعندما كان سيد أفندى طالبا بالجامعة كان يسكن بالقاهرة فى شقة بالحلمية ، ومعه أو يتردد عليه عدد من زملائه ممن كانوا يدينون بالأفكار اليسارية فى الستينيات ويتناقشون حول الحكومة وعبد الناصر والثورة • وقد تردد المدندش على هذه الشقة مرسلا من قبل الأهل فى الكفر واستمع الى المناقشات الدائرة ، وذات مرة شك فيه أحد الأقران واسمه فاروق ، ولكن اتضـح فيما بعد أن فاروقا هذا كان هو المكلف من قبل المباحث لمراقبة الشقة وكتابة تقارير عما يدور فيها من أحاديث ومناقشات • وقد اعتقل سيد أفندى فى عهد عبد الناصر ، وخرج من السجن فى عهد السادات • ثم عثر عليه بعد ذلك

مقتولا ، وقد قال الناس للناس (كما يتردد على طول الرواية) ان العمدة كان له دور فى قتل سيد أفندى • وقد قتل العمدة بعد ذلك ربما قصاصا أو انتقاما إلهيا ، وقد حاولوا انقاذه بأخذ دم من الزناتى الذى مات هو الآخر بسبب كثرة الدم المأخوذ منه ، لكن ذلك لم يؤد الى انقاذ العمدة فمات أيضا غير مأسوف عليه « وكان عدله سبحانه وتعالى أكبر من عدل كل الحكومات » هكذا قال لنا الراوى الذى هو المدندش نفسه • وبالطبع بعد موت المغدور سئل المدندش عن شقة الحلمية وعن تردده عليها ، وعن علاقته بالقتيل • وقد أفاض المدندش فى شرح هذه العلاقة باســـتخدام تقنية الفلاش باك أو العودة الى الوراء ليحكى لنا حكاية المغدور وصلته به منذ الطفولة •

أما الحكاية الثالثة « سلمان ودواره» ففيها كذلك تلك الصلة أو ذلك الارتباط الحميم بين المدندش والشخصية • وقد ارتبط المدندش وسلمان منذ الطفولة لأن أم المدندش هى التى أرضعتهما معا • ولكنهما عندما كبرا كان كل منهما يتبدل على طريقته : فسلمان لبس الجزمة والشراب مع القميص الأفرنجى والبنطلون القصير وحمل مخلاة الكتب والكراريس وصار من تلامذة المدارس ، حتى التحق فيما بعد بالكلية الحربية وصار ضابطا • أما المدندش فكان يتبـــدل ـ هكذا يقول ـ فى دروب الكفر ودور الخلق ومشاوير المدافن صباح كل خميس للحصول على رحمة الأموات الجدد من الفواكه أو القرص والقراقيش • وكان يتبدل فى الغيطان الممتدة والتى تهب البنى آدم خيرها دون سخرية أو تأنيب أو طرد • وكان يستطيع أن يدبر حاله من طلوع الشمس والى ما بعد غروبها ، ويأكل ويشرب ونادراما كان يجوع • وقد اتسعت الهوة فيما بعد بين المدندش وسليمان عندما خرج الأخير من الجيش بعد نكسة ٦٧ وعاد الى الكفر وصار صاحب نفوذ كبير ، ثم بنى دواره • وقد أصبح صاحب ثروة كبيرة يقال انه جلبها من تجريف الأرض والسمسرة وتجارة الممنوع • وقد غدا صاحب النفوذ الأوحد فى سوق القرية وزاد تسلطه وجبروته ، وكرهه الناس • وقد تاجر كذلك فى اللحم الفسدان (هكذا ذكر لنا المدندش) • ثم انه أى سلمان رشح نفسه لمجلس الشعب ومن ثم حاول التقرب من الناس وبالتالى من المدندش الذى كان قد نسيه وهو أخوه من الرضاعة وقد نصح أحد الأكابر المدندش بأن يرشح نفسه ضد سلمان فرفض ، ولكن الأكابر ظلوا يبحثون عن شخص قليل القيمة يرشح ضد سلمان نكاية فى الأخير وتقليلا من شأنه حتى عثروا على شحيبر الشيال فى المحطة ، الذى ترشح مستندا الى دعم هؤلاء • وقد نجح سلمان بفارق ضئيل • وهذا فى حد ذاته أثلج قلوب الأكابر الآخـرين • أما شحيبر فقد استفاد من الترشيح فى تحوله بعد ذلك ليصير من ذوى الأملاك •

ويقدم لنا المدندش طرفا من تأملاته حول وضعه في صلتــه بمن أرضعتهم أمه فيقول : « صحيح أن أمي أرضعته ـ أي سلمان ـ ضمن من أرضعت من عيال الكفر قبلنا وبعدنا ، لكنها كانت بالنسبة له ولهم مجرد مرضعة · ولو أحصيت من أرضعتهم لأصبح لي عشرات الاخوة من كل العائلات ، بينما الواقع يقول انني رجـل وحيد ، وحيد وبسيط وساكن في مكاني دون أمل في أن أتبدل مثل كل شيء يتبــدل ويتغير في كفرنا اللبني » (ص ١١٦) · وهكذا يظل كل شيء يتبدل ويتغير على حين أن المدندش ساكن في مكانه لايتحول ولا يتبدل · وقد بقي كذلك حتى آخر يوم في حياته ، ومن ثم كان لابد أن يؤول هذا السكون الى انقراض كامل لاتقوم بعده للمدندشين قائمة ، ولا يصبح لهم مكان في المجتمع الجديد ، الذي تحول ـ في رأي المدندش بالطبع ـ الى الأسوأ ، لأنه خال من هؤلاء الذين يقدمون له الفرحة والبهجة ، وهي الدندشـــــة نفسها بمفهومها الاصـطلاحي ·

اللغة واسلوب السرد

قدم لنا أحمد الشيخ في هذه الرواية لغة ذات طابع خاص ، تجمع بين الفصحى والعامية ، وتستخدم مفردات نحتها الكاتب من أفعال فصيحة بطريقة عامية مثل الغطسان ، أو كلمات ينقلها مباشرة من العامية ليضعها في السياق السردي · ولنأخذ فيما يلي بعض الأمثلة : يقول الراوي في صفحة ١٠ : « جاملت البربرية بكلام لا أذكره حتى وصلنا الى باب الدار الموارب والغطسان مسافة درجتين سلم تحت مستوى الدرب ، خبطت بالسقاطة الحديد فرأيت وجه أم المحمدي تنظر ناحيتي ·· الخ » · ونلاحظ على هذه الفقرة ما يلي :

١ ـ أن السرد يمضي في لغة منسجمة ومرتبة ·

٢ ـ أن الخروج على قواعد التركيب الفصيح مقصود لتقديم لغة تجمع بين العامية والفصحى ، وهي خاصية من خصائص كتابة أحمد الشيخ، وقد بلغ قمة نضجه في استخدامها في هذه الرواية · وفي الفقرة السابقة نجد الخروج على القواعد ممثلا في كلمات « الغطسان » بدلا من الغاطس ، ودرجتين سلم بدلا من « درجتي ســـلم » وخبطت بالسقاطة بدلا مـــن « طرقت الباب » · ولا شـــك أن كل كاتب يريد أن تكون له لغته الخاصة التي تنسب اليه ، وهذا أمر مشروع ، وينبغي أن يدرس دراسة أسلوبية في اطار الأساليب الروائية المتاحـــة الآن · وكان المرحـوم الدكتور يوسف ادريس يفعل شيئا شبيها بهذا لدرجة أنه عندما وضع عنوانا لأشهر مجموعاته القصصية جعله « أرخص ليالي » وقد نبه حينذاك الى أن الأصح

هو « أرخص ليال » لكنه أصر على العنوان الذى اختاره ، لأنه رأى أن له وقعا خاصــا لا يوجد عنــدما يتم تصحيحه حسب القواعد النحوية ٠ على أية حال فان المسألة ليست « سداح مداح » كما يقال ، بحيث يأتى كل من هب ودب ليمارس تغييرا فى اللغة ، ولكن المفروض أن كل شئ محسوب بدقة ٠ والكاتب الحقيقى هو الذى يستطيع أن يتصرف فى حدود الحرية المتاحة ، وأن يتجنب الفجاجة والسهولة ٠ وأعتقد أن هذا ما فعله أحمد الشيخ فى اللغة التى قدمها لنا فى رواية « حكايات المدندش » ٠

ولنأخذ مثالا آخر من صفحة ٨٦ يقول : « واحد غير رشاد الأعور كان ينكتم كتمة المدمس ، لكنه بعبع وهاج وطالب بأتعابه من الجزار التاجر ، أتعابه وأتعاب أتباعه الذين عطلوا أشغالهم من أجل هذه البيعة فنظر اليه التاجر باستخفاف وقال : على الحـــرام من دينى أنت ما تنفع سـمسار ولا تستاهل فى السوق خمسة أبيض ٠٠ الخ » وهذه الفقرة يمكن أن نخرج منها بما يلى :

١ ــ أن تركيب الفقرة كلها يقوم على بناء عامى : واحد غير رشاد ٠٠ الخ وقد كتب المؤلف هذه الفقرة مثلا وفى ذهنه أنه يكتب بالعامية ، ومن هنا جاء البناء مختلفا تماما عن البناء الفصيح للعبارة ٠

٢ ــ أيضا الصور عامية والمفردات كذلك : ينكتم كتمة المدمس ٠ وهذه الكتمة معـــروفة لكل مستهلكى الفول ولهـــا دلالات اجتماعيـة وانثروبولوجية ، فضلا عن الجانب التداولى فى العبارة ٠

٣ ــ فرغ المؤلف احدى الكلمات من معناها الأصلى وهى البيعة التى كانت تطلق فى تراثنا على مبايعة الحاكم فاستخدمها الراوى هنا فى عملية البيع المقابلة للشراء وهو الاستخدام السائد فى اللغة العامية ٠

٤ ــ تداخلت هذه الفقرة القريبة جدا من العامية مع الحوار العامى الذى جاء بعد ذلك ٠ وبهذا يكون الكاتب قد نجح فى تضفير لغة السرد مع لغة الحوار ٠ وليس معنى ذلك أن لغة السرد فى الرواية كلها تنحو هذا النحو ، ولكن هذه اللغة القريبة من العامية أخذت ــ على أية حال ــ مساحة واسعة ٠ ومن ثم راوحت مع اللغة القريبة من الفصحى ، والتى هى أكثر انتشارا وامتدادا ٠ لكن هناك مع ذلك نوع من التوازن ، ومحاولة لخلق لغة جديدة يمكن أن نقول انها بخصائصها التى فصلناها فيما سبق تنسب بحق الى صاحبها ، حتى انها لتعرف من بين مئات الأساليب الأخرى ٠ وهذه ميزة تضاف الى ما لدى الكاتب من جوانب ايجابية ٠

وبالطبع فان الرواية مليئة بأمثـــلة كثيرة تشـبه الفقرتين اللتين ذكرناهما ، ولكننا نكتفى بهما لننتقل الى خاصية أخرى من خصائص اللغة فى هذه الرواية وهى « أنسنة الأشياء أو الجمادات » ، بمعنى اضـــفاء صفات انسانية عليها • ومن ذلك قول المدندش ردا على من قال له : اقعـد :

« وقعدت • لعلنى نظرت فى اتجاه الفراغ الذى كان ينظر اليه ، أبحث بدورى عن النجم المستحيل أو الشهاب الغارق فى بحر السواد •• وكان هناك فى الراكية بقايا جمرات توشك على الانطفاء تحت رمادها الهش• نفخت الرماد فبان ضوء اللهب الشحيح » (ص ٤٣) • فهذه الصفات التابعة للأشياء مثل الرماد الهش أو الشهاب الغارق فى بحر السواد تمنحها خصائص الكائنات الحية • ولعل خاصية الأنسنة تأتى أكثر وضوحا فى المثال التالى : « رأيته يهوى على كتلة الخشب الملتهبة والساكنة فى وسط النار •• يهوى عليهـا فيقسمها نصفين ، والغـــريب أن النصفين لم يكتفيا بالانقسام وانما سمح أحدهما للآخر بأن يركبه ركوبا كاملا •• وفى وسط الراكية صارت كتلة الخشب كلها محاطة بلهب النار بعد الانقسام » (ص ٤٤) ففى هذه الفقرة نجد كذلك ما يلى :

١ ــ صفات تمنح الجمادات صفة انسية مثل كتلة الخشب الساكنة فى وسط النار •

٢ ــ السماح الذى قدمه كل نصف من كتلة الخشب للآخر بأن يركبه ركوبا كاملا • فهذا السماح فى حد ذاته يدل على اختيار ، والاختيار صفة انسانية ••

نأتى الى أساليب السرد فنجدها تتراوح بين السرد العادى على لسان الشخص الأول « أنا » ، وهو بطل الرواية المدندش وقد ذكرت من قبل أن السرد هنا لحميميته وتلقائيته الشديدة يبدو وكأننا ازاء سيرة ذاتية لمؤلف هو المدندش نفسه ، وهناك سرد المناجاة أو المونولوج وهو منتشر على طول الرواية ، والسرد الخطابى الذى يشترك فيه المدندش غيره معه مثل قوله : « مالنا اذا كانت الحاجة أمينة قد اعترضت على الزيارة أو لم تعترض ؟ مالنا اذا كانت النسافة تقصد أو لا تقصـــد أن تقول لأهالى الكفر ان رأسها برأس الحاجة أمينة سواء بسواء ؟ مالنا نحن لكى نفتى بما لا نعرف ؟ » (ص ٢٢) • ولو أننا أخذنا فقرة طويلة نسبيا من الرواية وحللناها أسلوبيا وسرديا فسوف نقع فيها على كل هذه الأنواع مجتمعة • وهذا ان دل فانما يدل على ثراء اللغة السردية •

ويضاف الى التنوع فى طرق السرد التنوع فى التقنيات المستخدمة مثل العودة الى الوراء ، والبدء من لحظة الذروة ، وتحطيم الزمان والمكان ، وتقسيم الرواية الى ثلاث حكايات تبدو وكأن كلا منها منفصلة عن الأخرى وقائمة بذاتها ، وهذا فى حد ذاته ايهام محبب ، لأن هذه الحكايات الثلاث ما هى الا تفريعات للحكاية الرئيسية وهى حكاية حسنين المدندش التاسع. هناك اللجوء الى طرق القص الشعبى ، ولهذا تكثر العبارات التالية : قال الناس للناس ، وقال ناس الكفر .. الخ . كما تكثر الأمثال الشعبية ، وتلوين الكفر : كفرنا اللبنى ، الكفر الأزرق ، الكفر النعناعى .. الخ . وهو تلوين يتطابق مع حالة السرد فى هذا الوضع أو ذاك . وهكذا يقدم لنا أحمد الشيخ رواية غير تقليدية بكل المقاييس وهذا ان دل فانما يدل على أن الرواية فى مصر وفى العالم العربى تقدمت فى الشكل وفى المضمون بصورة تدعو الى الفخر . ويكفى أن نذكر أسماء بعض الروايات التى صدرت خلال العام الأخير لنتأكد من أن الرواية الآن صارت أهم الأجناس الأدبية فى عالمنا العربى ، وأنها لم تعد تقل عن أى انتاج روائى يظهر فى الرصد الموضوعى لظاهرة المنتج الروائى خلال الأعوام الأخيرة . وهذا يدل على أن الجهــــد الكبير الذى بذله الروائى العـــالمى نجيب محفوظ لم يذهب سدى ، وأن اطلاع أدبائنا على الانتاج الروائى العالمى كان له صداه القوى لدى جمهرة الكتاب والمتلقين على حد سواء .

من تأملات المدندش

تمتلىء الرواية بالتأملات الحكيمة التى تأتى على لسان المدندش . وهذا — بلا شك — وجه آخر من وجوهه الكثيرة ولن نفعل فى السطور التالية أكثر من اختيار بعض هذه التأملات كأمثلة بدون تعليق ، لأنها فى حد ذاتها لهـــا دلالات كثيرة وايحـــاءات قوية ، وتدل على عمق هذه الرواية .

يقول المدندش : « فى كفرنا المنقوش بألف لون لايسأل الناس عن علو نجم النفر أو دخوله فى برج سعده مادام مسنودا ومحميا بالحق أو بالباطل » (ص ٢٤) . ويقول : « ولناس كفرنا قدرات مشهودة فى التظاهر بعكس مايعـــرفون والنطق بمعكوس مايرغبون » (ص ٣٦) . ويقول : « السياسة فى كفرنا لقمة عيش وثوب ومسكن يريح النفر فيه جنبه ويقيه سخونة الحر فى الصيف ورعشة البرد فى الشتاء . السياسة فى كفرنا شاى وسكر وزيت ودقيق وسمن وقرش جـــار فى الجيب وســـداد ديون » (ص ٥٢) . ويقول : « أكابـــر هذا الزمن الزهرى لايساعدون الفقراء اليتامى ، ربما لأنهم أكثر من الفقراء فقرا رغم الثراء

والامتلاك ، نفوسهم فقيرة الى حد يثير الشفقة » (ص ١٠٨) • ولاشك أن هذه بعض الأمثلة ، ولكنك فى الرواية قد تعثر فى كل صفحة على حكمة أو تأمل فى جميع شئون الحياة ، والاقتصاد ، والسياسة (انظر مثلا فى التأملات السياسية ص ٨٧) ، والاجتماع وبهذا لايكون المدندش مجرد قاص صعلوك محتال ، بل انه فيلسوف بالفطرة لديه بصر بالحياة والناس ، ويمتلك قدرة غير عادية على رصد التحولات والتغييرات التى تطرأ على المجتمع • ثم انه مسجل جيد للعادات والتقاليد • أى أن أحمد الشيخ قد استطاع فى هذه الرواية محدودة الصفحات (١٣٩ صفحة من القطع المعروف لروايات الهلال) أن يقدم شخصية فى غاية الثراء والقوة • وهذه مفارقة أخرى من مفارقات الرواية ، ومفارقات هذه الشخصية التى كان نصيبها الانقراض فى زمن لم يعد مؤهلا لانتـــاج هذا النمط من البشر المعروف بلقب المدندش • انه شخص من زمن فائت يطل علينا فى هذه السنوات العجاف التى صـــارت الحيـــاة فيها صراعا من أجـــل المادة ، ولم يعد هناك أى حاجة لشخص تكون مهمته ادخال البهجة والفرحة فى قلوب الناس • وهكذا يقول الناس للناس : أين نحن من زمن المدندش الذى فات وانقضى الى غير رجعة •

رضوى عاشور

«غرناطة» رواية جديدة،
عن مأساة الموريسكيين

كانت مملكة غرناطة هى آخر معقل للمسلمين فى الأندلس • وقد أخذت منذ أواسط القرن السابع الهجرى تموج بسيول الوافدين عليها من بلنسية ومرسية وقرطبة واشبيلية وجيان وبياسة وغيرها • ويرى الأستاذ محمد عبد الله عنان فى كتابه « نهاية الأندلس » أن هذه المملكة الصغيرة كانت تضم ، فى عصورها الأخيرة ، زهاء خمسة أو ستة ملايين من الأنفس ، وكانت غرناطة وحدها تضم أكثر من نصف مليون نفس • وكانت الهجرات الغامرة من مختلف القواعد الأندلسية فى الشرق والغرب الى ذلك الوطن الأندلسى الجديد تضفى على التكوين العنصرى لسكان مملكة غرناطة طابعا خاصا • وبالرغم من أن العناصر الأساسية التى تتكون منها الأمة الأندلسية وهى العرب والبربر والمولدون (وهم أعقاب الاسبان الذين أسلموا منذ الفتح) لبثت على كر العصور دون تغيير ، فانه يلاحظ ـ والكلام مازال للأستاذ عنان ـ أن الجموع الوافدة على المملكة الاسـلامية الجديدة كانت تضم كثيرا من العناصر التى صقلتها حضارة أرقى ، ومن ثم فانه يمكن القول بأن الأمة الأندلسية الجديدة كانت تمثل أطيب وأثمن ما بقى من القيم العنصرية والحضارية للأندلس القديمة (١)

فماذا حدث لهؤلاء الغرناطيين بعد سقوط مملكتهم عام ١٤٩٢ م فى يد الملكين الكاثوليكيين فرناندو وايزابيلا ؟ هذا ما تقصه علينا الدكتورة رضوى عاشور فى روايتها الجديدة « غرناطة » التى صدرت عن دار الهلال بالقاهرة فى أبريل ١٩٩٤ • والدكتـــورة رضـــوى من مواليد القاهرة عام ١٩٤٦ وتشغل وظيفة أستاذ بقسم اللغة الانجليزية وآدابها بكلية الآداب جامعة عين شمس ، وتعد حاليا من أبرز الجامعيين الذين يكتبون الرواية ، وهذه ظاهرة أخذت تنتشر بقوة وكثافة فى السنوات الأخيرة ، ولعلها تعكس رغبة أساتذة الجامعة فى عـدم الاقتصـــار على الجوانب التنظيرية أو النقدية ، ومن ثم تراهم الآن يشاركون فى كتـــابة الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرحية • وللدكتورة رضوى ثلاث روايات منشورة وهى : « حجر دافىء » (١٩٨٥) ، و « خديجـة وســـوسن » (١٩٨٩) و « وسراج » (١٩٩٢) ، فضلا عن مجموعة قصصية تحت عنوان « رأيت النخل » (١٩٨٩) ، وكتاب فى أدب الرحلات عنوانه « أيام طالبة مصرية فى أمريكا » (١٩٨٣) اضافة الى دراساتها النقدية •

وتأتى رواية « غرناطة » لتضاف الى ثلاثة أعمال مهمة صدرت خلال السنوات المنصرمة فى نفس الاتجـــاه وهى : رواية الكاتب اللبنـــانى

---

(١) انظر محمد عبد الله عنان « نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين » الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ص ٦٣ •

أمين معلوف « ليون الأفريقي » التى نشرت بالفرنسية عام ١٩٨٦ ، ورواية « المخطوط القرمزى » للكاتب الاسبانى أنطونيو جالا (١٩٩٠ م) ، ورواية الكاتب الباكستانى الأصل طارق على « ظلال شجرة الرمان » التى نشرت بالانجليزية فى لندن عام ١٩٩٢ ٠ وهذه الروايات الأربع تضم الى عدد كبير من المؤلفات والأعمال الابداعية التى كتبت عن غرناطة مثل « مجنون الزا » للشاعر الفرنسى لويس أراجون ، وأشعار الغرناطى الشهير فيديريكو جارثيا لوركا ومسرحياته ، وكتابات الكثيرين من المؤلفين العرب والأجانب مما لايتسع المجال لذكرهم الآن ٠ وهذه الأعمال الكثيرة عن غرناطة وحوادثها الجسام تشبه عندى ما رأيته من تدفق السائحين من شرق وغرب على قاعات قصر الحمراء وأبهائه ، ووقوفهم خاشعين أمام جدرانه المرصعة بالرسوم الجصية الباهرة ، ونوافيره المتدفقة ، وشرفاته المطلة على المدى البعيد وكأنها تستحضر أشجان مجد غابر وحضارة منصرمة عانى أهلها أبشع صنوف القهر والهوان بعد سقوط ملكهم ٠ وقد برع أمير الشعراء أحمد شوقى فى تصوير هذا الموقف عندما وصف فى سينيته الشهيرة منظر الوافدين على « الحمراء » بقوله :

لا ترى غير وافدين على التـا … ريخ ساعين فى خشوع ونكس
نقلوا الطرف فى نضـارة آس … من نقوش وفى عصـارة ورس
وقبـاب من لازورد وتبـر … كالربى الشم بين ظل وشمس
وخطـوط تكفلت للمعانى … ولألفاظهـا بأزين لبس

خطـان متداخـلان

يقول روبرت شولز فى كتابه « البنيوية فى الأدب » : « ان الشكليين فى كتاباتهم عن الرواية يستخدمون الفرق بين مظهرين من مظاهرها هما : القصة (الفابل) والعقدة (الموضوع) ٠ فالقصة هى المواد الأولية للرواية أى الأحداث فى تعاقبها الزمنى ، والعقدة هى الرواية وقد اتخذت شكلها الفعلى » (٢) وتتضح هذه المسألة أكثر فى قول الشكلى الروسى توماشيفسكى : « فى أى رواية يمكن للموضوع الرئيسى أن يتجلى على شكل وحدات صغرى ٠ والوحدات التى لاتتجزأ للرواية تسمى موتيفات ٠ وهكذا يمكن تحديد القصة على أنها مجموع الموتيفات فى ترتيبها الزمنى ـ السببى ، والعقدة على أنها الموتيفات ذاتها وقد رتبت بحيث تثير العواطف وتطور الموضوع ٠ والوظيفة الجمالية للعقدة هى بالضبط هذا التنسيق للموتيفات للفت انتباه القارىء » (٣) ٠

---

(٢) روبرت شولز « البنيوية فى الأدب » ترجمة حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٤ ، ص ٩٧ ٠

(٣) السابق ، ص ٩٥ ٠

ولن نستعير منهج الشكليين برمته فى القاء الضوء على هذه الرواية ، وانما نأخذ منهم فقط بعض الجوانب التى نراها مهمة فى بنائها • ذلك أننا نرى البناء يقوم على خطين يتداخلان بصورة منتظمة منذ البداية حتى النهاية وهما : ١ ـ خط الأحداث السياسية التى اجتاحت مملكة غرناطة ابان تسليم مفاتيح الحمراء وما تبع ذلك من عظائم الأمـــور ، و ٢ ـ خط أحداث الحياة العادية لأسرة غرناطية (مرتبطة بعلاقات مع آخرين) عاشت فى دوامة الأوضاع الجديدة وحاولت أن تتأقلم معها ، لكنها مثل كل الأسر ذات الأصول العربية كان محكوما عليها بأن تعانى من صنوف القهر والعذاب التى فرضت على الناس فرضا ، حتى ولو آثر بعضهم الدعة ورغب فى مواصلة الحياة على أى نحو كانت • ومن مجمل الموتيفات التى التقطتها المؤلفة ، والعلاقات التى ربطت فيما بينها قدمت لنا العقدة فى شكلهـــا المتحقق مثيرة انتبـاه القارىء مأســاويا وجماليــا تجاه واقع تاريخى تم استدعاؤه من خلال بناء لغوى مترابط ويجنح فى كثير من الأحيان الى التصوير البيانى بوصفه بديلا عن لغة السرد المحايدة •

ولأن المؤلفة تولى أهمية خاصة لأحداث الحياة العادية فانها تبدأ بمشهد يقوم به أبو جعفر (جد الأسرة وراعيها الأول) ، لكنه ليس مشهدا واقعيا وانما هو مشهد رمزى تصويرى فى حدود صفحة واحدة يرى فيه أبو جعفر امرأة تنحدر فى اتجاهه من أعلى الشارع كأنها تقصده • كانت عارية فخلع أبو جعفر ملفه الصوفى وأحاط به جسدها وسألها عن اسمها ودارها فلم يبد أنها رأته أو سمعته • تركها تواصل طريقها وظل يتابع مشيتها الوئيدة وحركة خلخاليها الذهبيين حول كاحلين لوثتهما وحول طريق تخوض فيه قدماها الحافيتان •• ولاشك أن هذه المرأة هى غرناطة وقد تخلت عن مسوحها العربية الاسلامية القديمـــة وصــارت عارية • وأبو جعفر اذ يخلع عليها ملفه الصوفى فانما يجسد حلمه وحلم كل مسلم عاين تلك الفترة الرهيبة فى أن تعود غرناطة ـ وهيهات ـ الى سابق عهدها • وتصوير المدن الأندلسية فى صورة امرأة متبذلة يعود الى تراث طويل أبدع فيه كتاب الأندلس وشعراؤها ، ومما نذكره فى ذلك قول أبى عامر بن شهيد عن مدينة قرطبة :

عجوز لعمـر الصـبا فانيـــه ... لهـا فى الحشا صورة الغانيـة
تريك العقـول على ضـعفها ... تدار كمـا دارت السانيــة
فقـــد عنيت بهواها الحـلو ... م فهى براحتهـا عانيــــة
تقاصر عـــن طولهـا قونكة ... وتبعد عن غنجهـا دانيـــة
ترديت من حزن عيشى بـا ... غراما فياطول أحزانيـــة (٤)

(٤) الذخيرة لابن بسام ، جزء ١ قسم ١ ص ١٧٥ وقونكة Cuenca ودانية Denia مدينتان فى اسبانيا •

ثم تنتقل المؤلفة من هذا المشهد الرمزى الى مشهد حياتى يدور فى حانوت أبى جعفر بينه وبين شخصية أخرى سوف تلعب دورا مهما فى الرواية وهو « نعيم » . وكان نعيم وصاحبه سعد طفلين غرناطيين ، من عمر واحد تقريبا ، فقد كل منهما أسرته ، وضمهما أبو جعفر اليـــه كى يساعداه فى حانوته بحارة الوراقين . وسوف يتزوج سعد فيما بعد من سليمة حفيدة جعفر ، ويطوف نعيـم فى الأرض الجديدة المكتشـــفة فى الأمريكتين بصحبة قسيس يقوم (أى نعيم) على خدمتــه . أما أبو جعفر فسوف يموت فى مرحلة متقدمة من الرواية (صفحة ٦١) عندما لم يتحمل صدمة قيام القشتاليين بحرق الكتب والأوراق . وتبقى الأسرة بعـــده مكونة من : زوجته التى سوف تشهد معظم الأحداث ، وابنا ولده المتوفى فى شرخ الصبا حسن وسليمة ، وأمهما . وقد تزوج حسن من مريمة وهى ابنة طبال رآها تعزف مع أسرتها فى أحد الميادين ، وتزوج ســـعد (رغم أنه لم يكن ذا حسب معروف) من سليمة ، التى كانت مشغولة عنه بالكتب تحرص عليها وتخبئها وتقوم بدور الطبيبة أو الصيدلية التى تخلط الوصفات وتداوى بها الناس ، ومن ثم اتهمت فى آخر المطاف بالسحر وهى تهمة لم تكن محاكم التفتيش تتهاون فيها كما سوف نرى فيما بعد . أما سعد فقد آثر الانضمام الى بعض فرق المجاهدين التى كانت تفر الى بعض القرى النائية وتغير منها على فلول القشتاليين ، وقد انتهى المطاف بسعد نزيلا بأحد السجون ومعوقا . أما حسن فقد حاول أن يلتزم بكل تعليمات السادة الجدد من تنصير ، وانتظام فى الذهاب الى الكنيسة واتخاذ أسماء أجنبية ، وهذا فى الشارع والمدرسة أما فى البيت فقد كانت الأسرة تحرص على الحديث والمخاطبة باللغة وبالأسماء العربية . وقد زوج حسن بناته لأبناء أسرتين من منطقة بلنسية ، وكانوا من العرب الموسرين ، وكان يظن أن بلنسية سوف تظل بمنأى عن عمليات التنصير والتحقيق والابادة والقهر ، ولكن الأوامر الملكية لم تتأخر فى الصدورعلى نحو ما حدث من قبل فى غرناطة بالتنصير الجبرى وحرق الكتب واتخاذ أسماء قشتالية وما الى ذلك ، وبهذا بدا حسن فى عين زوجته مريمة كالمستجير من الرمضاء بالنار . وفى هذه الأثناء كان نعيم يتجول فى أنحاء العالم الجديد ويحب فتاة من سكان أهل البلاد الأصليين تسمى مايا . هذه اذن هى الشخصيات الرئيسية فى الرواية ، وتقف الى جانبها شخصيات أخرى يمكن اعتبارها هامشية لكنها تأخذ حيزا فى الدلالة الكلية للرواية ، وذلك مثل شخصية أبى منصور صاحب الحمامات ، والذى ظل يزاول عمله ويساعد الآخرين فى الوقت الذى يحتاجون فيه الى المساعدة حتى صدر الأمر الملكى باغلاق الحمامات لأنها عادة عربية ، ووقع هذا الأمر على أبى منصور وقع الصاعقة ،

وقد حاول حسن أن يساعده بندبه للعمل معه ، لكن الهم كان قد دهاه وقضى على البقية الباقية منه فمضى غير مأسوف عليه من أحد ·

هذا هو الخط العام المتعلق بحياة الأسرة فكيف ربطت المؤلفة بينه وبين خط الأحداث الكبرى ؟ ان القصة مكونة من وحدات صغرى ، وهذه الوحدات التى لا تتجزأ يطلق عليها موتيفات ــ كما أسلفنا ــ ونحن نرى أن الموتيف هنــا له بعدان : بعــد تاريخى تلتزم فيه الكاتبة بالرواية التاريخية ، ومن هنا كان اعتمادها على عدد كبير من الكتب والدراسات التى مكنتها من معرفة الملامح الأساسية للمرحلة التى تتناولها ــ هكذا تقول فى نهاية الكتاب ــ ومن هذه الكتب « الاحاطة فى أخبار غرناطة » للسان الدين بن الخطيب ، و « أخبار العصر فى انقضــــاء دولة بنى نصر » وهو لمؤلف مجهول ، و « وثائق عربية غرناطية من القرن التاسع الهجرى » تحقيق لويس سيكو دى لوثينا ، و « نهاية الأندلس وتاريخ العــرب المتنصرين » لمحمد عبد الله عنان ٠٠ الخ · أما البعد الثانى فله هو الآخر ملمحان : ملمح تحاول فيه الكاتبــة الالتزام بقيم العصر الذى تتنــاوله وعاداته وتقاليده ، مثل عادات الأندلسيين فى الأفراح والزواج والأعيــاد والتردد على الحمامات وغير ذلك ، وملمح آخر تسقط فيه اللحظة الحاضرة على اللحظة القديمة ، ومن ثم يحس القارىء فى بعض الأحيان وكأن الكاتبة تصف أحوال سكان الأراضى العربية المحتلة تحت الاحتلال الاسرائيلى ·

الأحداث التاريخية فى بناء الرواية

تتخذ الكاتبــة مجموعة من الوســائل لابراز الواقعة التاريخية فى اطار النسق العام للسرد : من ذلك وصول الخبر الى أســـماع الناس بواسطة المنادى أو امام المسجد · وفى ذلك تقــرأ فى بــداية الرواية (ص ٩) : « الناس فى غرناطة تسمع وتتقصى وتجمع التفاصيل · وحين يعلن المنادى الخبر أو يعتلى امام المســجد المنبر قبل صلاة الجمعة يسهب فيه ويفسره ويدافع عنــه ، ينصت النــاس من باب التأكد أو المضاهاة ويملأون بأنفسهم الفراغات بالحقائق التى جمعوها وأسقطت من القول المعلن » (ولنا هنا تعليق عابر : ماذا تعنى المؤلفة بعبارة قبــل صــلاة الجمعة ؟ لأنى ألاحظ فى هذا الجزء أن بعض الكلمات والجمل والفقرات تنطوى على تناقض ما · ثم ان الكاتبــة تأتى بعــد ذلك فى صفحة ١٠ وتقول : « ورغم أن المنادى لم يعلن ولا امام المســجد أشــار الى تفاصيل احتماع الحمراء الذى أقر المعاهدة فقد عرف أبو جعفر كغيره من أهل المدينة ما دار فيه » ، ثم بعد أن تشــير الى بعض مادار فى ذلك الاجتماع تأتى فى نهاية الصفحة وتقول : « سار أبو جعفر خلف المنادى فى حشد

كبير من الناس ٠٠ الخ » اذن هل عرف أبو جعفر هذه الواقعة من المنادى أم من امام المسجد أو من الشائعات العامة ؟ أنا أعتقد أن المؤلفة لم تكن موفقة فى صياغة هاتين الصفحتين وعليها أن تراجعهما) ٠

المهم أن أبا جعفر علم مثل غيره من الناس بتفاصيل اجتماع قصر الحمراء الذى أقر فيه أبو عبد الله وقادته العرب نص معاهدة تسليم غرناطة ، ولم يعترض فى هذا الاجتماع الا شخص واحد هو موسى بن أبى الغسان الذى غادر القصر غاضبا واعتلى حصانه واختفى عن الأنظار ٠ ولاشك أن المؤلفة قد أحسنت بعرضها لبعض جزئيات هذا الاجتماع وما ارتبطت به من أحداث من خلال وعى الشخصية ، وتعليقها على الأحداث بالرفض أو القبول ، والتمجيد أو التسفيه ٠ لقد كان موقف أبى عبد الله محمد الصغير آخر ملوك غرناطة فى ذلك الاجتماع مخزيا اذ قال مبررا الموافقة على نص معاهدة التسليم : « لا راد لقضاء الله ٠ تالله لقد كتب على أن أكون شقيا ، وأن يذهب الملك على يدى » ٠ وقد أيده فى هذا الموقف وزيراه أبو القاسم عبد الملك وابن كماشه فى حضور فرناندو دى نافرا أمين ملك قشتالة ومبعوثه الذى حمل نصوص المعاهدة ممهورة بتوقيع أبى عبد الله الى معسكر الملكين الكاثوليكيين ٠ ومن العجيب أن موقف موسى بن أبى الغسان فارس غرناطة فى هذا الاجتماع لم يعرف عن طريق المصادر العربية وانما ورد فى روايات قشتالية مؤثرة قد تصطبغ بلون الأسطورة – كما يقول محمد عبد الله عنان – ، ذلك أن موسى عندما رأى المجتمعين ، بعد التوقيع ، ينخرطون فى بكاء وعويل لبث وحده صامتا عابسا ثم قال : « اتركوا العويل للنساء والأطفال ، فنحن رجال لنا قلوب لم تخلق لارسال الدمع ولكن لتقطر الدماء ٠ وانى لأرى روح الشعب قد خبت حتى ليستحيل علينا أن ننقذ غرناطة ، ولكن مازال ثمة بديل للنفوس النبيلة ، ذلك هو موت مجيد ، فلنمت دفاعا عن حرياتنا وانتقاما لمصائب غرناطة ، وسوف تحتضن أمنا الغبراء أبناءها أحرارا من أغلال الفاتح وعسفه ، ولئن لم يظفر أحدنا بقبر يستر رفاته فانه لن يعدم سماء تغطيه ، وحاشا لله أن يقال ان أشراف غرناطة خافوا أن يموتوا دفاعا عنها » ٠ ولما تطلع ابن أبى الغسان الى وجوه المجتمعين ورأى أن كلامه عبث لايجدى فتيلا نطق بكلام آخر تنبأ فيه بما حدث بعد ذلك من جانب القشتاليين من نقض للمعاهدة ، ونهب المدن وتدميرها ، وتدنيس المساجد وتحويلها الى كنائس وغير ذلك من صور العسف والوحشية والتدمير ، ثم انه غادر المجلس عابسا محزونا ، ويقال انه فى طريقة التقى بخمسة عشر فارسا من النصارى فأعمل فيهم سيفه حتى نضبت قواه ولم يرد أن يقع فى يدهم أسيرا فالقى بنفسه الى مياه النهر ، فابتلعه لفوره ، ودفعه سلاحه الثقيل الى الأعماق ٠

ونحن في رواية رضوى عاشور نقرأ في الفصلين ١ و ٢ (والرواية مكونة من ٢٦ فصلا) نتفا من موقف أبي عبد الله وبعض قادته ونتفا من موقف ابن أبي الغسان ونتعرف على الملامح الأوليـــة لبعض شـــخصيات الرواية ، ونعرف ما يدور في داخل كل منها ، من تبرير لموقف التخاذل أو وقوف مع الصمود حتى النهاية ·

ونمضى مع الرواية فنشهد في الفصل رقم (٤) افتضاح أمر المعاهدة السرية بين أبي عبد الله الصغير والملكين الكاثوليكيين ، والتي بمقتضاها يكافأ ملك غرناطة المخلوع بثلاثين ألف جنيه قشـــتالى ، ويضمنون حق ملكيته الأبدية في قصوره وضياعه وممتلكات أهل بيته ، وهو عهد نقضه القشتاليون فيما بعد أيضا · وينظر الناس الى الأمراء فيجدونهم يتنصرون واحدا اثر الآخر ، ومن هؤلاء سعد ونصر ولدا السلطان أبي الحسن (والد أبي عبد الله) من زوجته سميا ، الذين تسمى أولهما باسم الدوق فرناندو دى جرانادا ، وتسمى الثاني باسم « الدوق خوان دى جرانادا وزاد سعد على أخيه درجة فالتحق بجيش قشـــتالة مقاتلا في صفوفه (انظر ص ٣٠) ونقرأ تعليقا ، ربما على لسان أبي جعفر أو طاف به طائف من غرناطة يقول : « استرح في قبرك يا أبا الحسن ·· نم قرير العين حتى تهب عليك رياح الجنة ·· تاجرت ذريتك في تجارة نادرة فأوفت وأبلت بلاء حسنا يا أبا الحسن » (ص ٣٠) · ولكن المصائب التي نزلت بالأندلسيين لم تقف عند هذا الحد فقد دخلوا بعد ذلك في دين النصارى أفواجا ، ومن ظل منهم قابضا على دينه أجبر على التنصر عندما صدر القرار الملكي بذلك ·

اســـتمرار المأســـاة

وصف مؤرخ بريطاني مأســاة العرب المتنصرين وربط بينها وبين تاريخ اسبانيا علوا وانحدارا فقال : « ان تاريخ الموريسكيين لايشتمل فقط على مأساة تثير أبلغ عطف ، ولكنه كذلك خلاصة لجميع الأخطاء والأهواء التي اتحدت لتنحدر باسبانيا في خلال قرن ، من عظمتها أيام شارل الخامس الى ذلتها في عصر كارلوس الثاني » (٥) · وكانت الأمة الاســـبانية بعد الكشوف الجغرافيــة وقيــام امبراطوريتهــا الضخمة في أوائــل القرن السادس عشر الميلادى مؤهلة للقيام بدور عالمي بارز ، لكنها لم تلبث الا قليلا حتى سقطت في أوحال محاكم التفتيش والتعصب الذى بلغ أعلى

(٥) هو الدكتور هـ·ش·لى في مقدمة أحد كتبه عن تاريخ المروريسكيين في اسبانيا الصادر في لندن عام ١٩٠١ · وقد نقلنا هذه الفقرة عن محمد عبد الله عنان ، المصدر المذكور ، ص ٤ ؛

درجة له • وكانت تصرفاتهم غير الانسانية ازاء الموريسكيين أو العـــرب المتنصرين أبلغ دليل على ذلك ، وهذا ما تعرضه الدكتورة رضوى عاشور فى روايتها غرناطة مضفورا مع حياة أسرة غرناطية عاشت تلك الفترة المؤلمة التى تلت سقوط مملكة غرناطة • وتوضح لنا الرواية كيف كانت الأسر المسلمة تتصرف عند صـــدور الأوامر الملكية باحـراق الكتب ، ـأو غلق الحمامات ، أو التنصير ، أو حظر التقاليد العربية فى الأفراح والجنازات وغير ذلك ، فعندما صدر الأمر باحراق الكتب اتفق أبو جعفر مع زملائه فى حارة الوراقين على نقلها تحت جنح الليل الى بيوتهم ، ثم نقلها بعد ذلك فى وضح النهار الى المخابئ الدائمة فى عربات أو على ظهور البغال مموهة ببعض المنقولات (ص ٥٦) ولكن هذا العمل لم يحل دون العثور عليها من جانب القشتاليين الذين جمعوها فى باب الرملة وأضرموا فيها النيران • ولم تطق سليمة المشهد ، وغادرت المكان لكن جدها أبا جعفر كان يتشبث بقشة الغريق قائلا لنفسه : هل يعقل أن يتخلى الله عن عباده ، وان تخلى عنهم فهل يمكن أن يترك كتابه يحترق ؟ !! • وانتهت حيـــاة أبى جعفر بعد هذه الحادثة ، ويتساءل السارد : لكل انسان أجل ، فهل كان هذا أجله حقا أم أن حرق الكتب هو الذى قتله ؟ (ص ٦٢) وتتعلق سليمة ، التى كان جدها يحرص على تربيتها ، بآخر قشة فتذهب الى القبو الذى كانت فيه الكتب وتنظفه وتعيد ترتيب ما فيه من كتب ، وتأتى بورقة وريشه ومحبرة وتكتب قائمة من نسختين بلغت كل منها عشر صفحات ، فى كل صفحة سبعة كتب بها اسم المؤلف وعنوان الكتاب ماعدا الورقة الأخيرة التى سجلت فيها ستة عناوين (ص ٦٥) •

وفى الأفراح أو الجنازات كان العرب المتنصرون يلزمون التقية فى غالب الأحيان مثلما يلزمونها فى عقائدهم وكل أحوالهم ، لكنهم فى بعض الأحيان كانوا يلجئون الى التحدى ، وذلك مثلما حدث مع مريمة زوجة حسن وأخويها عندما غسلوا أباهم وكفنوه وشيعوه على الطريقة الاسلامية ، فلم يمر الا يومان حتى هجـــم القشتاليون على بيتهم وألقوا القبض على أم مريمة وشقيقها ، ولم يعلم أحد ماذا فعلوا بهم • وكان هذا جزاء لكل من يحاول مخالفة أوامر ديوان التحقيق • وهذا الرد العنيف من جانب القشتاليين كان يجعل شخصا مثل حسن يلزم جانب الحذر دائما حتى لا يعرض أسرته للضياع • فعندما توفيت جدته قال لأمه : « تدخلين الآن أنت ومريمة وسليمة وتغسلنها على طريقتنا ، ثم تلبسنها ثوبهـــا المطرز ، فأذهب لاستدعاء القس ليقرأ عليهـــا ما يريد قراءته ويمضى ، ثم أعلم أبا منصور والخلصاء من الجيران ونصلى عليها هنا فى البيت ، ثم نحملها ونخرج من الدار لنشيعها وندفنها على طريقتهم (ص ١٨٣) • وتورد لنا المؤلفة فى الفصل قبل الأخير (رقم ٢٥) من خلال الأسئلة الموجهة

من قضاة ديوان التحقيق الى سليمة قائمة بأسماء الأسرة قبل التعميد وبعده : فسليمة بنت جعفر صار اسمها بعـــد التعميد جلوريا ألفـاريز وسعد زوجها سمى كارلوس مانويل ، وبنتهما عائشة عمدت باسم اسبرانثا وهو اسم قشتالى معناه « أمل » ٠٠ وهلم جرا ٠

المقارنة بين عالمين وحضارتين

لم يخل كتاب منصف عن الأندلس ، سواء فى الشرق أو فى الغرب ، من اطراء لروح العرب والمسلمين الحضارية المتسامحة فى مقابلة التعصب الذميم للمسيحيين بعد سقوط دولة المسلمين فى الأندلس ٠ رأينا ذلك عند المفـــكر المكسيكى أوكتابيوباث فى كتـــابه « زمن الغيوم » (٦) ورأيناها عند الكاتب الاسبانى أنطونيو جـــالا فى معظم كتبه وخاصة روايته « المخطوط القرمزى » ، حيث نقرأ على لسان أبى عبد الله الصغير كلاما كثيرا عن تعايش المسلمين والمسيحيين على امتداد ثمانية قرون على أرض الأندلس (ص ٤٧٠ ــ ٤٧٢ من الطبعة الاسبانية) وكلاما آخر طويلا عن احترام المسلمين للديانات الأخرى (ص ٥٢٠) ، وفى حوار بينه وبين أحد المطارنة (ص ٢٣٢ ــ ٢٣٣) نجد المطران يقول كلاما يعكس روح التعصب التى سوف تظهر جلية بعد ذلك فى محاكم التفتيش فى حين يرد عليه أبو عبد الله ردا متحضرا يعكس الروح الاسلامية الصافية النبيلة الملتزمة بالعهود والمواثيق ٠

وقد استطاعت الدكتورة رضوى عاشور فى رواية « غرناطة » أن تبرز هذه الثنائية المتناقضة فى كل موقف من المواقف التى تعرضت لها الأسرة الغرناطية ٠ وحتى لانطيل نختار من هذه المواقف موقفين نفضل أن يكونا بعيدين عن مشاهد الألم والتعذيب عرض أحدهمـــا فى الفصـــل رقم ٤ ، وعرض الآخر فى نهاية الرواية (الفصل رقم ٢٢) ٠ الموقف الأول خاص بموكب كريستوبل كولون العائد الى غرناطة بغنائمه التى جاء بها من الأمريكتين ، وقد ظهر الأسرى فى نهاية الموكب ، وصاح الناس عند رؤيتهم : « أهل البلاد ٠٠ انهم أهل البلاد ٠٠ سكان العالم الجديد »٠ وكان هؤلاء الأسرى يمشون بخطى وئيدة وأيديهم مقيدة خلف ظهورهم يحيط بهم الحراس من الجانبين ٠ وكانت من بينهم أســـيرة ترتدى ثوبا أبيض ٠ كانت ممشوقة كالعود ٠ وقد تعثرت أثنـــاء المشى وسقطت على الأرض ، وحاول أحد الحراس اعانتها على النهوض فدفعته بكتفها وتحاملت وقامت وحدها رغم يديها المقيدتين وواصلت المشى ٠ وقد تعلقت بها عين نعيم (انظر ص ٤٠ ــ ٤١) ، وسوف نسمعه فيما بعد يقول انه قد

(٦) انظر ترجمتنا لهذا الكتاب ، دار الحرية بالقاهرة ، ١٩٨٩ ، ص ١٧٢ ٠

وقع فى حبها (ص ٤٦) • وعلى الرغم من براءة هذا المشهد فانه يقدم ثنائية واضحة بين روحين وعالمين : فأهل قشتالة جاءوا بأهل البلاد الجديدة مقيدين أسرى ، على أرض الأندلس ، ولا أحد يدرى أسرى ماذا ؟ هل قامت معارك حربية فى العالم الجديد ، أم أن الذى حدث هو بلوغ وحشـيـة المكتشفين الجدد أقصى درجات العنف والتسلط ؟ وحتى الفتيات الجميلات لم يسلمن من روح التعصب والأنانية • وفى الطرف المقابل خفقت روح الغرناطى المسلم بحب تلك الفتاة المشوقة المقيدة ذات الرداء الأبيض • وكان المؤلفة بهذا المشهد الواقعى الرمزى كانت تقدم توطئة لما سوف نراه بعد ذلك مفصلا عندما يذهب نعيم الى الأرض الجديدة فى صحبة قس طيب كان يحس بالخزى من وحشية بنى وطنه فى هذا العالم الجديد •

وهنا تأخذ الثنائية مظهرا ينطوى على بعض الحدة • فقـــد عرض القس ميجيل على نعيم أن يرافقه فى رحلته الى العالم الجديد (فصــل رقم ١٧) ، وهناك صار كلاهما شاهدين على شراسة الفاتحين الجدد • ومما شاهداه من صور التعذيب لأهل البلاد الأصليين أجساد عشر نساء تتأرجح فى حبال مشنقة ثبتت فى هيكل خشبى مستطيل ، هيكل عال ترك بين أقدام النساء والأرض من تحتها مسافة تكفى لتعليق صغارهن فى حبال تتدلى من أقدام الأمهات (فصل رقم ١٨) بل ان نعيم رأى مناظر تشيب من هولها الولدان • من ذلك منظر امرأة جميلة كانت تحمل رضيعا ابن سبعة شهور أو ثمانية ، أقبلت تتهادى رائقة البال تحمل طفلها آمنة مطمئنة ، فانقض عليها رجل قشتالى واختطف الصغير من بين يديها وألقى به الى كلبه الجائع ، الذى راح ينهش فيه • واختلط صراخ الأم وصراخ الصغير بضحكات القشتاليين الذين التفوا للفرجة • كانوا جميعا يضحكون بصخب سوى اثنين أحدهما يحدق فى المشهد ويهز رأسه فى اتصال آلى وثانيهما يستخدم قوة ذراعيه فى تطويق المرأة لمنعها من محاولة الوصول الى صغيرها • واصــــل الكلب وجبتــه والرجـــال يضحكون ، والمرأة تصرخ حتى أسقطتها طلقة نارية فسقطت على الأرض غارقة فى دمائها ثم ساد الصمت (ص ٢٢٠ ــ ٢٢١) • والحق أن القس كان يتألم من هذه المشاهد الفظيعة ، وقد حاول ابلاغ الحاكم لكن دون جدوى ، وكان يسجل هذه الأشياء فى كتاب يعد له ، ومما قاله فى حوار مع نعيم (ص ٢٢٤) : « انه من العار حقا أن نحول حلم الرجل العظيم الذى اكتشف هذه الأرض الى هذه الشراسة غير المفهومة » •

وفى مقابل هذه الشراسة القشتالية كان هناك (فصل رقم ٢٢) الحب الذى ربط بين نعيم وفتاة من العالم الجديد تسمى مايا وعزم على الزواج منها • وفى هذا الفصل نجد مقارنة طريفة ، مبثوثة أثناء السرد

أو فى الحوار ، بين انسانية العربى الغرناطى ووحشية القشتالى • واذا أضفنا هذه المشاهد الى كثير من المشاهد الأخرى المتصلة بتعامل القشتاليين مع العرب المتنصرين فى غرناطة نجد أن وحشية القشتاليين فى تلك الفترة من تاريخهم بلغت حدا لا مزيد عليه • ويكفى أنهم مازالوا يحملون حتى اليوم وزر ماسمى بمحاكم التفتيش أو ديوان التحقيق •

سليمة أمام محكمة التفتيش

تخصص المؤلفة الفصول الثلاثة الأخيرة (٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦) لابراز الدور المخرب الذى قامت به محاكم التفتيش ، وذلك من خلال اقتياد سليمة والتحقيق معها • وسليمة ـ كما ذكرنا من قبل ـ هى الشخصية التى كان جدها أبو جعفر يعدها كى تخلفه فى اقتناء الكتاب والحرص عليها • وربما كان ارتباطها الشديد بالكتب هو السبب فى فتور العلاقة بينها وبين زوجها سعد • وقد ظلت سليمة مخلصة لهذا النهج حتى النهاية ، وشاع عنها أنها تزاول السحر ، لأنها ـ كما أسلفنا ـ كانت تداوى المرضى بالوصفات التى تأخذها من بطون الكتب أو تخترعها • وقد هجم رجال التحقيق على الدار ذات يوم ، وكان أحدهم يمسك قلما ودفترا ويسجل ما وجدوه من أعشاب وقوارير وكتب • ثم جمعوا الأشياء ووضعوها فى جوالين كبيرين ، وقيدوا سليمة وحملوها فى قفة (ص ٢٨٠) • كانت تهمتها هى ممارسة السحر أما وضعها فى قفة فلأنهم كانوا يخشون لمسها • وقد تعرضت سليمة لتعذيب شديد فى ديوان التحقيق (ص ٢٨٦) ثم عقدت المحكمة (فصل رقم ٢٥) وكانت مكونة من أنطونيو أجابيدا القاضى بديوان التحقيق وكل من ألونسو ماديرا وميجيل أجيلار المحققين فى الديوان ، وتليت التهمة وهى أن المدعوة جلوريا ألفاريز واسمها القديم سليمة بنت جعفر تمارس السحر الأسود وتقتنى فى بيتها ما يدعو الى الشبهة من بذور ونباتات وتراكيب تستخدمها فى ايذاء الناس • ولقد اقترفت بممارساتها تلك ما يهدد الكنيسة الكاثوليكية وأمن الدولة (ص ٢٩٠) • ومن خلال الأسئلة والأجوبة نقع على الجانب اللا انسانى فى المحققين ، فضلا عن بلاهتهم وسذاجتهم وميلهم الى الشك والايذاء وحبهم للتعذيب والقهر والاذلال ، وحرصهم الساذج على عقائدهم الدينية ، وخوفهم من السحر والسحرة ، وايمانهم بمعتقدات باطلة واضحة التفاهة لكن ايمانهم بها لايتزحزح قيد أنملة • ومما ورد فى التحقيق ويدل دلالة صارخة على بلاهة المحققين أنهم عرضوا عليها ورقة تحمل رسما لنعجة أو غزال وسألوها : اقتربى قليلا وحدقى فى هذه الورقة حدقى فيها جيدا •• تأملت فى الرسم ثم تذكرت :

– هذا رسم متواضع لأننى لا أتقن الرسم

– اذن تعترفين أن هذا الرسم لك

– كان عندى ظبية وكنت أحبها كثيرا وحاولت أن أرسمها .

ضحك القاضى ، ضحك بصوت عال ثم انتقلت عدوى الضحك إلى زميليه ثم الى الكاتب من بعدهما .

– هذا تيس وليس ظبية !

– قلت ياسيدى القاضى اننى لست ماهرة فى الرسم .

– انه التيس الذى تعاشرينه وتسرين فى الليل اليه .

– التيس الذى أعاشره ؟!!

– نعم ، التيس الذى صرفك عن زوجك وجعله يهجرك .. انه الشيطان الذى تعملين فى خدمته ! (ص ٢٩٥) .

وفى نهاية التحقيق هنأ القاضى نفسه وزميليه لأنهم لم يستهينوا بتلك المرأة واتخذوا المنصوح به من الاحتياطات لمواجهة قوة سحرها الشرير . كان كل منهم قد تحصن بتعويذه من الملح المقدس وورقة دون فيها الكلمات السبع التى قالها السيد المسيح من على صليبه ، وعلق كل منهم التعويذة حول رقبته تلامس صدره ويخفيها ثوبه الرهبانى الأسود ، ثم قال الأب أجابيدا وهو يهز رأسه بأسى : ليس هناك بد من التعذيب (ص ٣٠٦) وجاء النطق بالحكم (ص ٣٠٨) ليؤكد التهم الموجهة الى سليمة ، ومن بينها السحر والارتداد عن الكنيسة وايذاء الناس . أما العقاب فهو الموت حرقا .

وتنتهى الرواية – كما بدأت – بحلم يقظة بطلته الصغيرة عائشة ابنة سليمة وسعد ، طاف بالمخيلة لحظة الوقوف أمام محرقة محاكم التحقيق ، وقد صيغ هذا الحلم فى لغة تصويرية رمزية تعزف على أوتار الأمل الذى لايكف عن التحليق حتى فى أشد اللحظات اظلاما .

اللغة والوصف القصصى

رأينا من قبل كيف وظفت الدكتورة رضوى عاشور الحلم ، وبالأخص حلم اليقظة ، لاضفاء دلالة شعرية على النص ، وضربنا لذلك مثلين من أول الكتاب ونهايته . وهناك كذلك توظيف للرمز ، كما نجد فى حكاية الظبية التى قدمها سعد هدية الى سليمة بمناسبة زواجهما ، ثم ماتت الظبية ،

وكان لموتها تأثير دال فى نفس سليمة ، أدى الى أن رسمتها على ورقة رسما مشوشا ، لأنها لم تكن تجيد هذا الفن ، لكنها لم تكن تهدف الا الى استمرار وجود الظبية حتى ولو كان هذا الوجود مجرد حبر على ورق · ثم تعود الظبية الى الحضور فى نص مأخوذ عن « حى بن يقظان » وهو نص فلسفى ينطوى على تأمل لمسألة الحياة والموت ــ ثم تعود الظبية فى نهاية الرواية ، ولكن فى صورة اتهام موجه من قضاة التحقيق الى سليمة ، وتصبح الظبية الهادئة الوديعة فى نظر المحققين تيسا يمارس دور الشيطان ويوقع صاحبته مواقع التهلكة · وكل هذه التحولات فى كينونة الظبية من وجود حقيقى الى وجود على الورق الى وجود فلسفى الى هدف للتهمة تحمل دلالات رمزية شاعرية تعمق النص الروائى وتخصبه جماليا وتجعل له تأثيرا قويا فى نفس المتلقى ·

وقد أولت القاصة أيضا اهتماما خاصا باللغة حتى فى لغة السرد التى جاءت فى غالب الأحيان قوية مترابطة ، وجنحت فى بعض الأحيان الى التصوير خاصة عندما يتعلق الأمر بوصف مكان (وما أجمل المكان فى غرناطة !) أو شخصية أو عادة من العادات الأندلسية · « وثمة تواطؤ على أن الوصف لم يعد حلية أو زينة داخل النص القصصى بل أصبح قيمة جمالية دالة وأساسية فى جوهر هذا النص تطل باشعاعاتها الدلالية فى تنظيم الوعى النفسى للشخوص مثلا أو فى تنوير الجانب المعتم من مكان أو بقعة أو تفجير لحظة حاسة متأملة · والوصف يتيح للقارىء أن يربط بين حــركة السرد / الحكى واستقصــاءاته توغلاته فى دفــع الحدث أو العودة به أو حتى تثبيته ، وبين هذه الكلمات والجمــل المتأملة التى تتخلى عن زمنية القص وتدخل فى زمن آخر خاص بها ، زمن تأملها ، زمن خلقها وتوليدها (٧) ·

وفى رواية « غرناطة » يكثر وصف المكان من خلال مرور الشخصية به فأبو جعفر (ص ٣١) يهبط الى رصيف حدره (نهــر El Darro) ويسير محاذيا النهر يتملى السبيكة وقلاع الحمراء وقصورها والأشجار المزروعة على الضفتين : أشجار السرو والنخيل والصنوبر على سفح التلة فى الجهة الأخرى من النهر ، وأشــجار التين والرمان والجوز والكستناء من جهة البيازين ·· الخ · وقد يأتى الوصف على لسان الشخصية على نحو ما يحكى سعد عن مدينة مالقة ، التى نشأ فيها ، والواقعة بين البحر والجبل ، وعلى الجبل قصر وقلعة ، والقلعة عالية الجدران وبهية ·· الخ

(٧) انظر عبد الله السمطى « شعرية الوصف القصصى » ملحق ثقافة اليوم جريدة « الرياض » ، ١٤١٥/٤/١٠ هـ الموافق ١٩٩٤/٩/١٥ م ·

(ص ١٠٣) • أو يأتى الوصف على لسان السارد أو ما يسمى الشخص الثالث (انظر مثـــلا صفحتى ٥١ و ١١٣) • وهنـــاك وصف للعادات الأندلسية فى الأفراح وغيرها كما نرى فى الصفحات من ٩١ الى ٩٥ . والذهاب الى الحمام ، والغناء ، واعداد الموائد وغير ذلك • وعلى الرغم من أن الوصف فى هذا الجزء يأتى على طريقة السرد العادية الا أنه يضفى على القص جوا شعريا يسهم فى تعميق الحدث وتطويره •

وفى النهاية لاتنسى المؤلفة أن تلتمس عبرة للأحداث من واقع تاريخى معروف : فقد ذكر المؤرخون أن الملكين الكاثوليكيين فرناندو وايزابيلا كانا مصابين فى ذريتهما فقد فقدا أكبر أولادهما الأمير دون خوان قبل وفاتهما ، ثم لحقته الأميرة ايزابيلا شقيقته الصغرى ، وكانت ايزابيلا قد تزوجت من أمير برتغالى مات بعد زواجها بشهور قليلة أما خوانا ابنتهما فقد أصيبت بالجنون ، وهى التى اعتلت العرش فيما بعد وكان الشعب يطلق عليها خوانا المجنونة •• وهناك حكايات كثيرة تروى عن هذه المرأة أشارت الى بعضها الدكتورة رضوى فى الفصل رقم ١٣ • وكان نعيم يسمع هذه الحكايات من القسس وخاصـــة مخدومه القس ميجيل ، وكان ينقلها الى أم جعفر فتفرح بهـــا وتشعر أن الله قد انتقم من هذه الأسرة التى أصلت العرب الأندلسيين نارا حامية •

وهكذا تنجح الدكتورة رضوى عاشور فى كتابة رواية جيدة عن فترة مهمة من تاريخ العرب تحظى حاليا باهتمام الكثيرين من المؤلفين العرب والأجانب ، وهى الفترة التى عاش خلالهـــا الموريسكيون أو العـــرب المتنصرون بعد سقوط مملكة غرناطة عام ١٤٩٢ م •

ابراهيم عبد المجيد

الواقع وتجليات الحداثة في رواية «بيت الياسمين»

هذه الرواية ، برغم قصرها النسبى (١٢٧ صفحة من القطع الصغير) تصلح أن تكون شاهدا على عصر بأكمله ، فضلا عن أنها تعبر عن أزمة جيل أو مجموعة من الأجيال كتب عليها أن تعيش فى هذا العصر ٠ لقد استطاع ابراهيم عبد المجيد مؤلف الرواية ، فى هذا العدد القليل من الصفحات ، أن يجسد تجربة جيل كامل بأشواقه وطموحاته ، وصبره وعثراته ، ووقوفه مشدوها ازاء التحولات الغريبة المتلاحقة من اليمين الى اليسار ، ومن اليسار الى اليمين ، ومن باشوات ما قبل الثورة الى البشوات الجدد من أمثال عبده الفكهانى والمقدس يحيى ٠ ولا تكتفى الرواية بذلك وانما تعكس بصدق التحولات الكبيرة التى شهدتها منطقتنا الساخنة خلال العقدين الأخيرين ٠ ثم ان الرواية ـ من ناحية الشكل ـ تقدم تجربة جديدة فى تقنيتها ولغتها وأسلوبها وبنائها الروائى لتصبح لبنة جديدة فى هذا الفن العربى الصاعد الذى تخطى حاجز المحلية وغدا يعبر عن حقيقة الانسان فى كل مكان ٠

صدرت الرواية عن « دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع » ، القاهرة ـ باريس ، عام ١٩٨٦ ، وتتكون من عشرة فصول وخاتمة ٠ ويبدأ كل فصل بحكاية قصيرة من بضعة اسطر او يزيد قليلا تجمع بين الواقع وبين شىء آخر هو « الخارق للعادة » فى الفصول ١ و ٢ و ٣ ، و « التراجيدى » فى الفصل رقم ٤ ، و « الحلم » فى الفصل رقم ٥ ، و « السحر أو الواقعية السحرية » فى الفصل ٧ ، و « النزعة السلفية » فى الفصل ٦ ، و « التراث الشعبى أو الحكاية الشعبية » فى الفصلين ٨ و ٩ ، و « الأسطورة » فى الفصل الأخير ٠ ولن نستطيع التوقف عند كل هذه الحكايات التى تمثل مدخلا لكل فصل ، ومن ثم نأخذ منها مثالا واحدا ، وليكن الحكاية التى تسبق الفصل السابع ٠ تقول هذه الحكاية :

« ولد طفل بذيل ٠ شىء عادى يمكن أن يحدث ٠ بعد أسبوع عرفت الاسكندرية أن الحادثة تكررت فبدأ الناس النقاش ٠ ما كاد أسبوع

آخر يمضى حتى شاع أن امرأة ثالثة أنجبت طفلا بذيل ايضا • وسرعان ما صـار معروفا أن مستشفى الشاطبى امتلأت بالأطفال المولودين ولهم ذيول • تمنت كل حامل ان يسقط جنينها ، وبعضهن متن وهن يحاولن ذلك ، وقيل ان العام عام لعنة فانقطعت الزيجات ، وصار القوى من الرجال لا يعاشر زوجته والضعيف يرسلها لاهلها او يطلقها حتى يمر العـام ••• » •

فهذه الحكاية – كما نرى – تنطلق من حادثة يمكن أن تقع ، وكثيرا ما تنقل لنـا الجرائد حوادث من هذا النـوع من شتى أرجاء المعمورة ، ولكن ما فعله القاص هنا هو أنه حولها من حكاية أو واقع شاذ غريب الى واقع سحرى استمر لمدة عام كامل وشكل للناس جميعا حالة من الرعب الشديد باتوا يحاولون الفرار منها كل على طريقته الخاصة حسب واقعه وظروفه • وهذه التقنية الجديدة (الربط بين الواقع والسـحر) من التقنيات التى انتشرت خـلال العقود الأخيرة فى كل أنحـاء العـالم وازدهرت ، بصورة خاصة ، فى أمريكا اللاتينية على يد كتاب من امثال ميجيل آنخـل أستورياس ، وخوان رولف ، وأليخو كاربنتير ، وخوليو كورتاثا روجابرييل جارثيا ماركيز •

وهذه الحكاية القصيرة التى تسبق فصول رواية « بيت الياسمين » موظفة توظيفا جيدا وتلعب دورا كبيرا فى البناء الفنى للرواية لأسباب كثيرة من أهمها أنها متنوعة تنوعا كبيرا – حسبما رأينا – فى أسلوبها وتقنياتها وان كان الواقع يشكل الأساس الأول فى كل هذا التنوع ، ولذلك قلنا « الواقع والخارق للعادة – الواقـع والتراجيدى – الواقع والسحر ••• ألـخ » وكل عنصر من هذه العناصر له أساليبه الخاصة وتقنياته المتميزة • ثم ان هذه الحكايات تحيط الأحـداث الرئيسية فى الرواية بجو غريب ، صادم ، مثير للدهشة ، باعث على التفكير والتأمل ، فضلا عن أنها تنم عن رغبـة أكيدة لدى المؤلف فى التجديد ، كما تعكس حرص جيل الشباب (ولد ابراهيم عبد المجيد عام ١٩٤٦) على متابعة كل ما يصدر من جديد فى كل أنحاء العالم •

بنـاء المضمون :

يدور الخيط الرئيسى فى الرواية حول بطلهـا شجرة محمد على ، وهذا الاسم يحمل دلالة لا تخفى على القارىء هى أنه انسان عادى ينتسب الى الطبقة الشعبية التى تشكل الغالبية العظمى والتى تنزل على رأسـها كل النكبات والأهوال والأخطاء • ويلجأ ابراهيم عبد المجيد ، فى هذه

الرواية ، الى الكوميديا الساخرة ، ويجعل منها أداة لفضح صور التزييف والكشف عن مواطن الضعف والخلل والبهتان فى المجتمع ، وذلك من خلال محورين او عنصرين فى غاية الاهمية يتضافران من أجل بلوغ الغاية التى يسعى اليها المؤلف وهما : ذلك الانسان العادى شجرة محمد على الذى يمثل نموذجا حيا لكل أبناء جيله ، بنمط تفكيره ، وانعكاس الأحداث التى تجرى فى المجتمع على حياته وواقعه وآماله وطموحاته . وعلاقاته بالناس سواء كانوا قريبين منه مثل أصدقائه الثلاثة حسنين وماجد وعبد السلام ،أو كانوا بعيدين عنه ولكن تربطه بهم صلة التعامل اليومى العادى مثل عبده الفكهانى والمقدس يحيى اللذين يعكسان الخلل الذى أحدثه عصر الانفتاح فى المجتمع وبداية صعود بعض أبناء الطبقة الشعبية وتحولهم الى مليونيرات جدد يعبثون بمقدرات الناس والمجتمع ، ويصبح كل شيء فى أيديهم وسيلة من وسائل الكسب غير المشروع الذى لا تحده حدود . أما المحور الثانى فيتمثل فى اختيار نموذج من نماذج تزييف الأشياء هو تجميع العمال فى بعض المناسبات القومية التى يظهر فيها الرئيس للهتاف باسمه مقابل بعض النقود التى توزع عليهم حتى تدفعهم دفعا للتسابق فى هذا الموضوع . ومن خلال واقع شجرة محمد على وموقعه فى هذا المحور الثانى يصل المؤلف الى هدفه فى السخرية من كل هذه الأوضاع الزائفة التى لم يجن منها الناس الا الأزمات مرحلة بعد مرحلة وجيلا بعد جيل .

يعمل شجرة محمد على موظفا فى مصنع بناء السفن البحرية بالاسكندرية ولأن هذا المصنع من شركات القطاع العام التابع للدولة فان ادارة المصنع ترى من واجبها أن تشارك فى الترحيب بقدوم الرئيس (جرت كل الأحداث فى عهد الرئيس الراحل أنور السادات) سواء كان وحده أو معه ضيف مثل الرئيس الأمريكى الأسبق ريتشارد نيكسون . وكان من حظ شجرة محمد على أنه اختير لقيادة هذه المهمة فكان يختار العمال ويخرج بهم — مع السائق طبعا ومشرف أو مشرفين آخرين — فى حافلة أو حافلتين أو ثلاث حسب أهمية المناسبة من أجل المشاركة فى لقاء الرئيس والترحيب به . وقد أتقن شجرة هذه اللعبة فكان يذهب أحيانا بالعمال ويقومون بالواجب فعلا ، ولكنه فى أحيان أخرى كان يتوقف بالحافلات فى مكان ما ثم يعود الى المصنع بالعمال وقد بدا انهم قاموا بالمهمة خير قيام ، ثم انه أتقن فنا آخر هو أن يختلس من المبلغ المدفوع له ليوزعه على العمال قدرا لا بأس به يصلح به من شأنه ويواجه بعض الظروف السيئة التى تحيط بأمثاله من الموظفين « الغلابة » وبالطبع لا ينسى أن يقدم حصة — ولو قليلة — من المبلغ للسائق ولمن معه من

المشرفين الآخرين حتى يشترى سكوتهم . ثم انه أيضا أتقن اللعبة من جانبها الآخر المتصل بالرغبة فى تحقيقها مهما كانت الظروف والملابسات . ولذلك عندما تقاعست الشركة عن اخراج العمال فى احدى المناسبات كتب رسالة الى رئيس الجمهورية قال فيها (الرواية ص ٢٥) :

سيدى رئيس الجمهورية بطل العبور والنصر

بعـد التحية

نحيط فخامتـكم علما بأن عمال مصـنع بنـاء السـفن البحرية بالاسكندرية أبدوا رغبة حماسية فى السفر الى القاهرة للاحتفال معكم بعيد العمـال لكن رئيس مجلس الادارة رفض وقال ان ذلك سـيعطل الانتاج . أى انتاج يمنعنا عن التعبير عن حبنا لكم »

(عامل صغير من أبناء الشركة)

وكل ما فعلته رئاسة الجمهورية أنها حولت الخطاب الى الشركة وعليه تأشيرة تقول :

« تلقينا هذه الرسالة » . وكانت هذه التأشيرة المبهمة كفيلة بأن تزلزل المسئولين فى الشركة فقرروا سفر العمال على الفور ورشح شجرة محمد على – كالعادة – للقيام على هذه المهمة .

هذا هو الخط الأساسى للرواية ، ولو أنه مضى على هذا النحو لجاء تقليديا سـهلا بسيطا ، لكن المؤلف من شباب الكتاب يحمل خلف ظهره ميراثا طويلا من عمليات التطور والتأصـيل والتجديد سواء فى الرواية العربية أم الأجنبية ، ومن ثم أبى الا أن تكون روايته هذه نموذجا جيدا فى دقة البناء ، وحسن التنظيم والتبويب ، وتوزيع المشـاهد على كل فصل توزيعا دقيقا بحيث يؤدى كل منها الوظيفة المنوطة به فى سياق البناء الكلى للرواية . ولذلك سوف تتتابع الفصول العشرة ونجد كل فصل منها مختلفـا عن الفصول الأخرى فى طريقـة العرض وفى الأسلوب ، وفى التقنيات المستخدمة .

فصول الرواية بين تنوع المضامين وكثرة التقنيات :

يبدأ كل فصـل – كما ذكرنا من قبل – بحكاية قصيرة تجمع بين الواقعية وبين نمط آخـر من أنماط القصة . وفى الفصل الأول يضعنا الكاتب وجها لوجه ازاء الموضوع الذى يمثل الخيط الرئيسى فى روايته ،

فيحكي لنا خروج الأتوبيس بالعمال (٦٠ عاملا) وهو على راسهم ، وان كان لا يدرى فى هذه المرة الأولى لماذا اختاروه هو بالذات · وكانت المناسبة هى حضور الرئيس وبصحبته الرئيس الأمريكى نيكسون الى الاسكندرية · وكان المبلغ المخصص لكل عامل نصف جنيه يأخذه بعد انتهاء الاستقبال لكنه اتفق معهم أن ينصرفوا قبل الاستقبال على أن يأخذ كل منهم ربع الجنيه فقط ، ثم أعطى للسائق ثلاثة جنيهات ، وبقى له اثنا عشر جنيها صرف ستة منها فى مطعم وهو يحلم محدثا نفسه (هل سيتكرر اخراج الشركات للعمال لتحية الرئيس ، يزور الاسكندرية فى السادس والعشرين من يوليو ، ينقل نشاطه اليها غالبا فى الصيف الآن ··· الخ) « الرواية ص ١٤ » · وبعد أن قام بجولة فى بعض الأماكن ركب تاكسيا وعاد الى بيته البائس وأمه تقف متعبة على باب الحجرة تتأمله ، وهو يقول لنفسه « لو يزور الرئيس الاسكندرية فى عيد الأم » (ص ١٦) ·

ويجمع ابراهيم عبد المجيد فى هذا الفصل بالذات حشدا كبيرا من تقنيات الحداثة ، فنجده يسقط ذاته على الأشياء والجمادات مثل قوله : « تنتهى فجأة هدأة شارع المكس واستكانة المبانى التى على الجانبين » (ص ٨) ، أو قوله : « لكن شارع السبع بنات — كعادته — مستكين للسيارات والمركبات التى ترمح فيه ، والدكاكين مفتوحة بلا ضجة أمامها » (ص ٨) · كما يكثر من اللغة التصويرية (وهذا موضوع سنعود اليه بعد ذلك) ، كما يلجأ الى ما يسمى حاليا فى الأدب العالمى « استطيقا القبح » وهو اتجاه قريب من الطبيعية ، ويهدف الى التعبير عن الواقع بلا مواربة ، وذلك مثل قوله : « وترى رجلا يتبول واقفا ووجهه الى جدار المخازن ، ورجلا يتغوط ووجهه الى الطريق » ص ٨) · ويستخدم توارد الخواطر وبذلك ينقل القارىء من مكان الى مكان فى خفة وانسياب ، فعندما أوقف الأتوبيس فى عرض أحد الشوارع لتوزيع الحصة النقدية على العمال وانزالهم منه حكى لنا الراوى والسرد على لسان البطل شجرة محمد على أى الشخص الأول أو « الأنا السارد ») هذا المشهد كما يلى : « استجاب السائق لأمرى فتوقف باسما ونزل العمال ضاحكين · ولا أعتقد أن شرطى المرور الواقف عند نهاية الشارع اهتم بأتوبيس يسد التقاطع مع سوق الحقانية ويعطل عبور المشاة وحركة الترام · أما أمى التى لا بد كانت فى باحة البيت الصغير تلقى للدجاج بفتات النخالة المعجونة بالماء فلا أظن أن قلبها خفق ، أو صدرها انقبض ، وابنها صاحب الاسم الغريب يرتكب جريمة » (ص ٩) · وقد نقلت هذه الفقرة كاملة لأدلل على شىء هام وهو أن ابراهيم

عبد المجيد ، فى هذه الرواية ، نجح نجاحا باهرا فى ان يقتصد فى لغة القص ، وأن ينقل اليك بعين نافذة ورؤية نقدية فاحصة ما يدور فى الواقع المصرى وفى الشارع المصرى · فهذه الفقرة القصيرة تحمل الكثير من الدلالات على واقع يعيشه الناس ويحسون به ولا يستطيعون التعبير عنه ، ومن ذلك ـ حسبما تدل هذه الفقرة ـ الاستهانة بكل شىء صغيرا كان أو كبيرا (وهذا على أية حال نوع من الاحتجاج الصامت) ، وكسر القواعد ، والاعتداء على حرية الغير دون أدنى اهتمام بردود فعله ، ثم اللا مبالاة الكاملة والتسيب ، وهذه ظواهر مرضية يشكو منها الناس جميعا بينما هم أنفسهم يساعدون عليها · وهكذا استطاع ابراهيم عبد المجيد فى سطور قليلة أن يوحى لنا بأشياء كثيرة ، وهذا الشىء سوف نجده فى كل سطور الرواية ، ومن ثم فانى أعتقد أن هذه هى ميزتها الكبرى · ثم لا ننسى أن المؤلف فى هذه الفقرة استخدم تقنية « توارد الخواطر » فى براعة عندما ربط بين هذا الموقف وبين موقف أمه ، المتخيل طبعا ، مما يحدث وهل خفق قلبها أو انقبض وابنها يرتكب جريمة ضد المجتمع ، هى بالطبع اختلاسه نصف المبلغ المخصص للعمال ، لكنه يظن أن قلبها لم يخفق وأن صدرها لم ينقبض بعد أن أصبح مثل هذا العمل هو خبز كل يوم ·

وفى الفصل الثانى نجد العمال يخرجون أيضا لمهمة استقبال أخرى لكن عددهم هذه المرة بلغ مائتى عامل ومكافأة كل منهم زادت فصارت جنيها ونصف الجنيه ، وقد أعطى لكل عامل جنيها واحدا وأمسك الباقى لنفسه بعد أن أعطى حصة السائقين اللذين خرجا معه · وفى هذا الفصل يعرض لنا « الأنا السارد » عملية « نصب » واحتيال تعرض لها مع سماسرة الشقق والمبانى مما يحدث كل يوم ، وبطلاها هنا اثنان من الذين بدءوا طريق الاثراء الفاحش ثم أصبحا فيما بعد من كبار الطفيليين وهما المقدس يحيى وعبده الفكهانى · وفى هذا الفصل أيضا نقابل الخطاب الذى أرسله سرا لرئاسة الجمهورية ـ كما أسلفنا ـ والذى على أثره ، تقرر قيام العمال برحلة الى القاهرة وحلوان للمشاركة فى الترحيب بعيد العمال · وفى هذه المرة صرف لكل عامل أربعة جنيهات اقتطع منها شجرة جنيهين لنفسه ·

وفى الفصل الثالث يستخدم المؤلف تقنية الفلاش باك فيعود بنا الى الوراء كى يحكى لنا شجرة محمد على عن أصله وكيف سمى بهذا الاسم (انظر ص ٣٣) وكيف كانت طفولته وصباه ، والمسكن البائس الذى يعيشون فيه وحلمهم الدائم بالخروج منه ، ثم يختم هذا الفصل

بالحديث عن هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ وما أعقبت من حسرة وألم · وأخيرا يعود الى الواقع أو الحاضر الذى هو فيه · كما لا ينسى أن يحدثنا عن الاستغلال الذى تعرض له من المقدس يحيى وعبده الفكهانى ·

ويبدأ الفصل الرابع بعملية تصوير بانورامى لمدينة الاسكندرية ، ثم يربط بين عامى ٦٧ و ١٩٧٦ الأول عام النكسة ، والثانى بداية مشوار السلام مع العدو الاسرائيلى ، ثم يربط بين هذين العامين وبين موت كل من أبيه وأمه · وفى هذا يقول : « كرهت العام السادس والسبعين هذا الذى اتصل بالعـام السابع والستين واجتمع معه على · رقمان خسيسان تبادلا موقعيهما فأخذا أبى وأمى · بـدا لى موت أمى عقابا سـماويا لكن ماذا كنت أفعل · رمت خطوة الى الأمام هل فينـا من لم يرم ذلك ؟ » (ص ٤٠) · وبذلك يكون قد ربط بين الخاص والعام وجعل منهما هما واحدا لا ينفصل · ثم تكون الصفحات الباقية من هذا الفصل عن انتفاضة عام ١٩٧٧ الذى أطلق عليها الرئيس فى ذلك الحين « انتفاضة الحرامية »، وزعيمها فى الرواية هو سيد برشو (لاحظ دلالة الاسم) ، وقد اندمج شجرة محمد على فى هذه المظاهرات وقام بالدور الذى قام به أمثاله من أولاد البلد خير قيـام ·

أما الفصل الخامس فيقدم لنا نموذجا طيبا لأدب الواقعية السحرية (وهذه نقطة سوف نفصلها فيما بعد) · ويبدأ الفصل بحقيقة شجرة محمد على وازدواج شخصيته ، ثم يتطرق بشكل عابر الى الرحلة للقدس، ثم يأتى الكلام عن بيت الياسمين ، وهنا نصبح أمام الواقعية السحرية بكل سماتها ، ويختم الفصل بجملة تعيدنا مرة أخرى الى رحلة القدس تقول :

« لكنى فكرت فى استقبال العائد من القدس بعد أيام » · وانظر كيف يشجب الرحلة الى القدس لكنـه فى الوقت نفسـه يتأهب لقيادة العمال والتوجه الى القاهرة لاستقبال العائد من القدس · فهنا نجـد ازدواجـا فى الشخصـية لكنه موجود على المسـتوى الظـاهرى فقط أما المستوى العميق فينطوى على دلالات فى غاية الأهمية هى السخرية من الأوضاع ، واستغلالها لكسب بعض المغانم الشخصية التى تحسن من وضعه البائس · انهـا اذن حالة من حالات المقاومة الصامتة · وأزعم أن شعب مصر له فى ذلك باع طويل · وميزة ابراهيم عبد المجيد أنه استطاع أن يجسد هذه القيمة العظمى فى شكلها الكوميدى الساخر · وفى هذا الفصـل يجمع المؤلف بين الأضـداد لاحداث نوع من المفارقة العجيبة · يقول عن حى الفراعنة الهادىء : « هل يعرف أحد أنه فى هذا

الحى الجميل تقع مباحث أمن الدولة · أشجار مهذبة تلمع أوراقها الرصاصية · أشجار عارية · أشجار سامقة الارتفاع · شوارع مغسوله بالمطر وعمال البلدية · بيوت محاطة بالأسيجة والحدائق » (ص ٥١) ·

والفصل السادس عن الأوضاع فى الشركة ، ورحلات الاستقبال اياها ، وتغيير المدير ، وأوضاع البلد بعامة ، وسفر الناس وخاصة الشباب الى بلاد النفط العربية ، والسماسرة والطفيليين الجدد · أى أن هذا الفصل بمثابة توقيع مأسوى كوميدى على الأوضاع بشكل عام · واذا رأينا كيف يبدأ هذا الفصل بحكاية قصيرة تجمع بين الواقع وبين النزعة السلفية لأدركنا مدى نجاح المؤلف فى التعبير عن التخلخل واختلاط الحابل بالنابل ·

ويخصص الفصل السابع لالقاء الضوء على الشخصيات الأخرى فى الرواية ، وهم أصدقاؤه عبد السلام وماجد وحسنين ، وحوار مع عبد السلام فى الليلة السابقة على سفره الى العراق للعمل هناك · كما يمتلىء هذا الفصل بنقد كثير للأوضاع مثل قول شجرة يخاطب صديقه : هل تعرف لماذا يصر حسنين على الدراسة فى هذا العمر ؟ لا تقل للحصول على مؤهل جامعى · ما قيمة مؤهل جامعى فى زمن فيه عبده الفنهانى ! ··· ألخ » (ص ٧٠) · كما ينقل هذا الفصل صورا مؤلمة لواقع الفقراء البائس ، وحلم من الأحلام الكثيرة بالعثور على رفيقة تؤنس وحدته · وفى هذا الفصل تجرى أكبر عملية خروج ، حيث خرج بخمسمائة عامل وأربعة سائقين وكانت حصة كل عامل خمسة جنيهات لم يعطهم منها الا ثلاثة فقط ثم وزع مائة جنيه على كل سائق ، واقتنص لنفسه ستمائة جنيها · ومن أطرف ما ورد فى هذا الفصل تعليق السائق الجديد الذى خرج معهم لأول مرة بقوله : « الرئيس حى ، والشعب حى ومشاكلنا مع الدول بالكوم ولن تنتهى الزيارات ولا الاتفاقات » (ص ٧٧) ·

والفصل الثامن يبدأ بالحديث عن كوثر ، وكانت تربط شجرة بأسرتها صلة ما حكاها لنا فى الفصل السابق ، وعن وفاة زوجها عبد العال أفندى الذى « مات كمدا على هانى الذى تركته الحرب خلفها مزقا ورما على رمال سيناء » (ص ٨٤) ، ونجد حديثا عن الجنس وعن الرغبة الحارقة فى الزواج · ويحصل صديقه حسنين على الليسانس ، ولكن ما جدوى ذلك ؟ وعودة الى الأوضاع العامة وطبقة السماسرة والطفيليين الجدد ، والانتخابات وعدم اهتمام الناس بها · ويحكى لنا شجرة على لسان حسنين مخاطبا ماجدا قوله عن أحد المرشحين : « أنت

رأيته مرة واحدة ، أنا رأيته عشرات المرات من قبل · كان يبيع مسروقات خفيفة من الجمرك مثل البلوفرات والجينز والترانزستور بمقهى « اللنش » بالمفروزة ثم اختفى منذ ثلاث سنوات تقريبا ليعود حاملا لقب حاج ومعروفا كأكبر مستورد لحديد التسليح في مصر كلها · انه شيء يستحق الفرجة خاصة أنه يخطب في الناس وأنا أعرف أنه لا يعرف القراءة ولا الكتابة » (ص ٩٤) ·

كما يذكر أنه لم يدل بصوته أبدا في أي انتخاب أو استفتاء ، بل انه في الأصل لا يحمل بطاقة انتخابية ، وان كانت البطاقة الانتخابية لأبيه لا تزال من بين ما يحتفظ به من أوراق بعد موته (ص ٩٣) · وفي هذا الفصل نلاحظ أن الخروج الوحيد الذي لم يختلس فيه شجرة شيئا من العمال كان يوم زيارة الارهابي مناحم بيجين لمصر · وبهذا نرى كيف تتنوع الايحاءات والدلالات في سطور الرواية وفقراتها وأحداثها ·

ويبدأ الفصل التاسع بتصوير بعض صور البؤس ، ويتناول الأوضاع مثل تسابق الناس على السفر الى الخارج وصنوف المعاناة التي تتعرض لها الطبقات الفقيرة ، ثم تأملات في أحوال الدنيا ، وحديث عن الانتخابات يتخلله حديث عن وحدته وعزلته ورغبته الحادة في الزواج ، وأخيرا يفوز في انتخابات مجلس النقابة في الشركة ويصبح نقيبا لهم · ويلاحظ أن جرعة التقنيات المستحدثة أخذت تقل شيئا فشيئا في هذه الفصول الأخيرة ، والجأ المؤلف الى الواقعية القائمة أساسا على السرد على لسان الشخص الأول (الأنا) ·

والفصل الأخير يحدثنا عن حسنين ورغبته في تزويج صديقه شجرة بعد أن تزوج هو واستقرت حياته نوعا ما ، كما يتحدث شجرة عن مشاكل مسئولية النقابة في الشركة ، ثم تثمر مساعي حسنين وزوجته ويعثر شجرة على شريكة حياته ويحس أن الزواج هو وطنه وملاذه الأول · ويكتب له صديقه عبد السلام من العراق فيفكر أن يكتب اليه : « لو مت يا عبد السلام لن أذوق طعم الراحة · موصول أنا بك حبل سري · الناس تسافر لتجمع الأموال وتعود حقا ولكن لتتزوج وتستقر · كدت تقولها يا عبد السلام · يصبح للناس وطن ولو صغير · أجل الزواج هو الوطن ، والناس هي التي تصنع الأوطان · وأنا بعد أسابيع سأتزوج ويصبح لي وطني · آه يا عبد السلام كم أنا كذاب · جعلتني أتساءل الآن عما مضى من عمري · كيف كنت منفيا · أين كان الوطن من قبل ؟ ليس الزواج وطنا وحده أبدا ·· لن أكتب اليك يا صديقي » (ص ١٣١) · وكما نلاحظ في هذه الفقرة فان المؤلف نجح في تنويع طرق

السرد أيضا ، فهو ينتقل من الأنا السارد أو الشخص الأول الى أسلوب الخطاب فى سهولة ويسر والطريقتان تساعدان على حدوث ألفة بين القارىء وبين المؤلف حتى ليتوهم القارىء أنه مقصود بالخطاب فى كثير من الأحيان . وهذا يعد واحدا من أهم الأهداف التى يقصد اليها مؤلفو الروايات المحدثين .

وهكذا رأينا كيف استطاع ابراهيم عبد المجيد أن يضم كل هذه الأشتات المضمونية والتقنية فى سلك واحد ، وأن يربط بينها جميعا فى منظومة واحدة لتعبر بصدق وأمانة وفن عن واقع غريب متأزم اختلطت فيه القيم والمعايير وأنماط السلوك ، وتعددت فيه صور التزييف واختلال الأوضاع .

وأخيرا يأتى « الختام » فيقدم لنا صورة أخرى من صور تجديد النص الروائى وخصوصيته . ونعثر فى السطور الأولى من هذا الختام على رسالة وجهها الأب شجرة محمد على الى ولده يقول له فيها : « يا ولدى اقرأ كتابى هذا فتعرف الكثير عن أبيك ولا تلمنى . لم تكن قصتى قصة زواج قط والا فهى مهزلة كبرى . فتش عما خبأته فى زواياها من ألغاز . أسهل ما فعلته هو زواجى من أمك الخلاسية . لا تنس أن أبى ـ جدك ـ وضع بذرتى فأثمرت بعد عشرين سنة . أما أنت فشىء مختلف . بددت خوفى فأعلنت عن الحضور من أول يوم ، كأنك كنت قابعا فى ركن خفى فى هذا الكون تنتظر القفز فى الظلام ... ألخ » . (ص ١٣٣) . وتذكرنا هذه الرسالة بالرسالة التى وجهها الدكتور طه حسين الى ولده فى نهاية الجزء الأول من كتابه الرائع « الأيام » مع ملاحظة أختلاف القصتين مضمونيا وفنيا . والفقرة التى نقلناها من هذه الرسالة تعكس أيضا ما تحمل لغة ابراهيم عبد المجيد من ايحاءات ودلالات كثيرة ، وأهمها هنا قوله « لم تكن قصتى قصة زواج قط والا فهى مهزلة كبرى . فتش عما خبأته فى زواياها من ألغاز » وكأن الكاتب ، بهذه العبارة يقدم للقارىء مفتاح قصته . ان فيها شوقا حارقا الى الجنس والى الزواج والاستقرار حتى لتدفع الناقد فى كثير من الأحيان الى أن يقارنها بقصة « الحب فوق هضبة الهرم » لنجيب محفوظ فى المجموعة التى تحمل هذا الاسم ، ولكن هذا الجانب لا يشغل الا حيزا واحدا من هذه الرواية المتعددة الأبعاد والرؤى على نحو ما فصلنا فى عرضنا السابق . وفى هذا الختام نعثر على المآل الأخير لبيت الياسمين ، فقد تهدم واشترى أحد الطفيليين الجدد ، وهو المقدس يحيى ، الأرض كى يبنى عليها عمارة أو برجا هائلا . وكان فى بيت الياسمين وجه جميل اعتاد أن يراه فى صباه فسرح وعيه على النحو التالى : (مئات الأطنان من الحجر والأسمنت

والحديد ستوضع فوق الوجه الذى ما رأيت مثله ولن أرى . ترى أين هى صاحبة الوجه البهى الآن ؟ هل كان ممكنا أن أتزوجها حقا ؟ لا ، ليس فى الدنيا كلها أجمل من نوال . أليس كذلك ؟ » (ص ١٣٧) .

الواقعيـــة والواقعيـــة السحريـــة :

رأينا كيف ظل البعد الاجتماعى نابضا فى رواية (بيت الياسمين » منذ البداية حتى آخر فقرة فيها ، وكيف استطاع المؤلف أن يجسـد الأوضاع فى شخصيات ، وأحداث ، وصور بيانية ، وأماكن ، وأزمنـة وان كان قد حاول أن يضـع كل ذلك فى اطـار جديد من التقنيـات المستحدثة التى تلعب دورا هاما فى اثراء الواقع وتحميله بالكثير من الايحاءات والدلالات . اذن فهذه الرواية واقعية ، لكنها واقعية جديدة أفادت من كل ما حدث من تطور فى فن الرواية فى العالم العربى وفى العالم الخارجى .

وكثيرا ما ظن البعض نتيجة ازدهار بعض التيارات الجديدة فى فن القصـة وفى النقـد ان الاتجاه الواقعى قد انتهى منـذ زمن بعيد واستندوا فى ذلك لأقوال مشهورة لكتاب كبار مثل لوسيان جولدمان الذى يقول : « اذا كان العمل الأدبى يعبر عن وعى طبقى ، فان المحتوى الفنى للعمل بصفته عمـــلا متخيلا يخضع أولا وأخيرا لحـــرية الكاتب المبدع » (١) أى أن العمل الروائى مهما تشـابهت أحداثه مع أحداث الواقع يبقى دائما عالما قائما بذاته لأنه عملية تخييلية تركيبية فى المقام الأول . ويقول ميشيل بوتور : « فى حين أن القصة الحقيقية تعتمد دائما على مصدر خارجى واضح كل الوضوح ، فان على الرواية أن تكتفى باظهار ما تحاورنا به » . ويقول أيضا : « ان ما يقصه علينا الروائى لا يمكن التثبت من صحته ، وما يقوله لنا يجب أن يكفى بالنتيجة لاعطاء كلامة مظهر (٢) الحقيقة » .

وليس لنا أى اعتراض على هذه الأقوال لأننا نؤمن بأن العمل الفنى مهما زاد قربه من الواقع يؤسس فى الوقت نفسه عالما قائما بذاته . ولكننا فى ذات الوقت لا نستطيع أن نفرغ العمل من مضمونه الاجتماعى خاصة اذا كان هذا المضمون حيا نابضا فيه . ولعل من أهم ما قيل فى

---

(١) L. Goldmann, « Pour une socioligie du roman », Gallimard, 1964, pag. 345.

(٢) ميشيل بوتور ، « بحوث فى الرواية الجديدة » ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧١ ، ص ٦ و ٧ .

ذلك ما جاء على لسان الروائى الكولومبى العالمى جابرييل جارثيا ماركيز، فى محادثاته مع صديقه بلينيو ميندوثا (الطبعة الأسبانية ص ٣٨) : « لقد اكتشفت بعد ثلاثين سنة شيئا ننساه نحن الروائيين فى كثير من الأحيان ، وهو أن أفضل صيغة أدبية هى دائما الحقيقة » • ثم عاد لهذا الموضوع فى صفحة ٤١ عندما قال : « لقد اكتشفت مع الوقت أن الانسان لا يمكن أن يمضى فى اختراعاته وتخيلاته على هواه ، لأنه فى هذه الحالة يمكن أن يخترع أكاذيب والأكاذيب فى الأدب أكثر خطورة منها فى الحياة الواقعيـة » •

واذن فالواقع الاجتماعى وما يتصل به من أمور معيشية واقتصادية وسياسية يمثل أهم الخلفيات فى رواية « بيت الياسمين » مما يجعلنا نعتقد بأن هذه الرواية تنسب الى « الواقعية النقدية » • لكن المؤلف نوع من تقنياته ــ كما أسلفنا ــ وأضاف لعمله ثراء حقيقيا فى طريقة القص وفى الأسلوب وفى اللغة أيضا • وفضلا عن ذلك حاول أن يتجاوز هذه الواقعية الغنية الى نوع آخر من الواقعية هو ، بالتحديد ، « الواقعية السحرية » ، وتمثل ذلك فى الفصل رقم ٥ الذى خصصـه للتعريف ببيت الياسمين • وبيت الياسمين هذا عبارة عن فيلا موجودة فى الشارع الذى يسكن فيه شجرة محمد على ، وكان كل يوم فى الصباح الباكر يرى « وجها جميلا يطل من نافذتها ، وجها صبوحا كأنه النور نفسه » (ص ٥٤) • وهذا البيت كان غريبا حقا ، فصاحبه وزوجته يحبان العزلة ، وينجبان الفتيات فقط ، وبناتهما أجمل خلق الله وأسعد الناس من يفوز بمجرد رؤيتهن • لكن هذا البيت لم يعد فيه الآن غير بنت واحدة • وهو بيت مغلف بالأسرار ، ولنقرأ معا هذه الفقرة التى تدخل بنا فى عالم سحرى خالص :

« الأسرار معروفة رغم العزلة • الدخيلة كلهـا تعـرف سر هذا البيت • ربما تعرف الاسكندرية أيضا • هناك حركة تتكرر كل سنوات• تأتى احدى البنات فجأة من الخارج راكبة تاكسى مع رجل فى وضـح النهار وتنزل حاملة طفـلا • نفس التاكسى لا يتغير ، نفس السـائق • يتلفت حواليها للحظات • قبل أن تنفتح لها البوابة الحديدية تتطلع الى النوافذ المحيطة والشرفات كأنها تعلن حضورها • يعرف الناس أن احدى الفتيات تزوجت منذ عام » (ص ٥٦) •

ورغم أن أول هذه الفقرة يؤكد أن أسرار هذا البيت معروفة للناس فى الدخيلة بل فى الاسكندرية كلها الا أن وصف البيت والأشـخاص القاطنين به وعزلتهم أو حركتهم تشى جميعها بهذه الواقعية السحرية ، التى عرف الكاتب كيف يستقى عناصرها من عالم جارثيا ماركيز الغريب

فى روايتـه المشهورة « مائة عام من العزلة » وانظر أيضـا دلالة عيش أصحاب هذا البيت فى عزلة • وسوف يظـل هذا البيت قرينـا للأمل والرغبة فى تجاوز الواقع الأليم الى واقع الحلم ، لكن نهايته ـ كما ذكرنا من قبل ـ سوف تكون الهدم وقيام أحد الانفتاحيين الجدد ببناء عمارة هائلة مكانه • ولهذا دلالة أخرى هى أن هؤلاء الطفيليين يحاصرون الأمل ويعملون على وأد الطموح بعد أن أفسدوا الضمائر وشوهوا الحياة •

عزلـــة البـــطل :

وتتصـــل بهذه العزلة الغريبة عزلة من نوع آخر هى عزلة بطل الرواية شجرة محمد على ، وخاصة بعد وفاة والديه وانتقاله الى الشقة التى كان قد تعاقد عليها مع عبده الفكهانى مقابل بيع البيت القديم • ولم يبق له الا شلة من الأصدقاء يقابلهم فى المقهى أو يترددون عليه بين كل حين وآخر وبالأخص عندما تقطعت بهم السبل وأصبح كل منهم يبحث عن وسيلة للعيش • وتقابلنا أصداء هذه العزلة منذ أول فصل فى الرواية فنقرأ قوله : « لقـد مر الموكب وتسرب المزدحمون الى الأزقة الجانبيـــة المفضية الى المنشية ومحطة الرمل • الفضاء أبيض رائق والبحر أزرق ممتد والسماء عالية جدا وأنا أقف وحدى كأنى أتيت بعد انتهاء العالم • كدت أضحك حين فكرت أنه يمكن أن تبدأ بى دنيا جديدة • ارتعشت • صعب أن أكون النبى آدم وأصعب أن تخلو الدنيا الا منى » (ص ٩) • وهذه العزلة تدفعه أحيانا للتفكير فى الجنس ، لكنه مثل أى شاب فى مثل وضعه يحلم بالزواج والاستقرار • وأنى له ذلك ؟ فالراتب لا يكفى لتكوين أسرة والاختلاسات من نصيب العمال فى مهمات الترحيب التى يقوم بها لا تكاد تسد بعض حاجاته الضرورية ، ولم يتح له مثل غيره السفر الى احدى دول النفط العربية • وفى الفصل التاسع نقرأ هذه الفقرة ، على لسانه طبعا : « سمعت طرقا شديدا على الباب • من الذى يفعل هذا فى السادسة صباحا يوم الجمعة • خفت للحظة • فكرت أنه لا أم ولا أب ولا أخ لى ولا قريب أعرفه • تحركت فى ضيق من هذا الأحمق الذى لا يدق الجرس وفتحت البـاب » (ص ١١٧) • وسوف تزداد دهشتنا عندما نعلم أن الطارق كان هو جامع القمامة « الزبال » الذى كان يقف أمام الباب فى جلباب سابغ بالقذارة ، يعلوه جاكيت مخرق هائل ، ويضع جواره فوق الأرض « مقطفا » كبيرا • وقد بدأ الزبال يتردد على العمارة بعد أن امتلأت بالسكان الذين عادوا من السفر • ونظرا لهذه العزلة القاتلة التى كان يعيش فيها شجرة فقد وجد ملاذه الأخير ، ووطنه ـ كما رأينا من قبل ـ فى بيته وزوجته التى عثر عليها أو وصل اليها بعد طول بحث وطول عناء •

الشخصيات :

الشخصية الرئيسية في الرواية هي « شجرة محمد علي » ، وهو بالاضافة الى ما فصلناه عنه في الصفحات السابقة انسان من أبناء هذا البلد الطيبين . يقول عن نفسه عندما تعاقد مع المقدس يحيى وعبده الفكهاني على بيع البيت القديم مقابل ألف جنيه ثم التعاقد على شقة في عمارة القاني : « معي حقا عقد ايجار شقة لكن يمكن ألا يعد وكونه ورقة غير قابلة التنفيذ لأي سبب ، بينما ضمن المقدس يحيى بيتا وفاز الفكهاني بالألف جنيه . لم أستطع التراجع . حين تكون طيبا مثلي لن تتراجع » (ص ٢٤) .

كما أن الشخصيات الأخرى وأهمها أصدقاؤه الثلاثة ماجد وحسنين وعبد السلام تقدم نماذج حية للانسان المصري العادي الذي يكافح في جبهات متعددة . يقول حسنين عن نفسه « انه الوحيد تقريبا في هذا البلد الذي يكافح على ثلاث جبهات : الفقر والجهل والمرض » . ثم اندفع في الضحك وهو يقول « انه مثل ثورة يوليو . في ذلك الوقت طال ضحكنا » (ص ٥٣) . وبالطبع فانه ليس وحيدا في هذا الشأن وانما هو واحد من ملايين ، لكنها طريقة أولاد البلد في الحديث عن أنفسهم وعن مشاكلهم . كما يحكي شجرة عن صديقه عبد السلام : « كنت أحسب أن عبد السلام مثل آلاف الشبان الذين يسافرون لتدبير المال اللازم لاستئجار شقة والزواج . أدركت أن ذلك ليس هدفه ، ولابد . أن تواضع حال أسرته لا يضايقه .. انه مثل عشرات الشبان الذين يقفون شاردين على محطات الأوتوبيسات لا يعبأون بالشمس فوق رؤسهم ولا يدركون أنهم لو تحركوا قليلا سيقفون تحت المظلة » (ص ٧٢) .

فهؤلاء أربعة شبان جمعت بينهم صداقة حميمة ، وهم مثل كثيرين من أمثالهم يحملون همين في وقت واحد : الهم الخاص نتيجة لوضعهم السيىء وهم الوطن الذي يحملونه أيضا على كاهلهم لأنهم يحسون بآلام الآخرين ويؤمنون بحتمية التغيير . وهم في وضعهم هذا لا يملكون الا السخرية من الأوضاع كل على طريقته وطبقا لظروفه .

هناك شخصيات أخرى في الرواية لها أدوار قلت أم كثرت داخلة في سياق الأحداث بطريقة تجعل البناء الفني للرواية منسجما ومتلاحما ، وكل العناصر فيه موظفة بدقة واتقان . من هذه الشخصيات الدكروري زميله في المصنع ، وكوثر التي أعادته الى ذكريات الطفولة والصبى ، وأبوه وأمه ، والمقدس يحيى وعبده الفكهاني اللذان يمثلان الطبقة الطفيلية

الجديدة ، فضلا عن الحاج لقمان المرشح للانتخابات والذى كان من قبل يبيع المسروقات الخفيفة التى يحصل عليها من الجمرك ثم صار الآن من الأثرياء ، وأصحاب بيت الياسمين الذين كانوا يعيشون فى عزلة تامة ٠٠ ألخ وكل هذه الشخصـيات تلعب دورا هاما فى اثـراء النص مبنى ومعنى ٠

اللغـة واللغـة التصويريـة :

تحرص الاتجاهات الحديثة فى فن القصة على ابداع اللغة بصفتها هدفا فى حد ذاته يضاف الى الأهداف الأخرى الداخلة فى سياق النص الروائى ٠ وهذا الهدف يدفع الى التجويد ، والدقة فى اختيار الكلمات ، والحذر فى ترتيب الجمل ٠ ثم ان الكاتب يحس أحيانا بعجز اللغـة السردية العادية عن التعبير عن فكرته فيلجأ الى اللغة التصويرية ، وبذلك ينتقل الى مستوى آخر من مستويات التعبير أكثر عمقا فى دلالته ٠ وفى رواية « بيت الياسمين » نجد ابراهيم عبد المجيد قد لجأ كثيرا الى هذه اللغة التصويرية٠ ولنتوقف قليلا عند بعض الأمثلة (وهى كثيرة جدا)٠ يقول : « الاسكندرية فى هذا الوقت من كل عام تكون واسعة بالضوء المبهر ٠ يرتاح بحـرها فى لا مبـالاة ، وتفتح البيوت نوافذها كامرأة تجفف شعرها تحت ضـوء الشمس » (ص ٨) ٠ ويقول : « انفتحت بوابات السماء عن المطر المدخر الذى لم يكن منه بد ٠ تكورت الاسكندرية فى الليـل الذى تمدد فوق النهار » (ص ١٠٤) ويقول : « وقفت فى الشرفة أملأ عينى بالبحر الذى استيقظ مبكرا معى اليوم ودعانى أنظر اليه ٠ مريح ومرتاح دائما هذا البحر لا يحنق ولا يفرح لأحد (ص ١٣٣)٠ وهذه التعبيرات بالاضـافة الى ما تحمل من تصوير بيانى نجد الكاتب فى بعضها أيضا يخلع من ذاته ومن نفسه على الأشياء كما أشرنا الى ذلك من قبـل ٠

وقد يجمع الكاتب بين التصوير البيانى وبين الموقف الأنطولوجى بشكل عام على نحو ما نقرأ فى الفقرة التالية : « فتحت باب الشرفة ودخلتها فاحتوانى النور الذى يمتد أمامى باتساع هائل فاجأنى باحساس السابح فى الفضاء اللانهائى المدى ٠ هبطت عيناى لأرى البحر بساطا من المخمل اللازوردى ، أحسست بنعومته وأنا أقف حافيا فوق البلاط ٠ رفعت عينى فوجدت قبة السماء قريبة من فرط صفاء زرقتها تدفعنى للقفز لألمسها بيدى ٠ هذا يوم أذكر أنى رأيت مثله ، وربما عاد الله ليعيش معنا كما كان يفعل قديما ونحن أطفال » ٠

وفى الحوار يلجأ ابراهيم عبد المجيد الى الطريقة المستخدمة في اللغات الأوربية ، من تقـــديم الجملة أولا ثم الاشــارة اليها بكلمة سأل أو قال أو ذكر ٠٠ يقول مثلا :

– يعنى لا نرى نيكسون ؟

– أنت حر تراه أو لا تراه ٠

تساءل أحدهم ورد الآخر عليه ٠

وهكذا فى كل حوارات الرواية تقريبا ٠

واذا كان ابراهيم عبد المجيد قد نجح فى أن يقدم لنا رواية ناضجة تمام النضـــوج فى بنـائها الفنى ، ودلالاتها ، على المستويين الشـــكلى والمضمونى فانه قد نجح أيضا فى تقديم لغة راقية فيها ايحاء وسحر وشـــفافية ٠

«لا أحد ينام في الاسكندرية».. والتركيز على محاور محددة

هذا هو عنوان الرواية الجديدة للكاتب المصرى ابراهيم عبد المجيد ٠ وقد صدرت عن دار الهلال بالقاهرة فى يونيو ١٩٩٦ ٠ وتأتى هذه الرواية لتضاف الى أعماله المهمة السابقة مثل « الصياد واليمام » و « بيت الياسمين» و « ليلة العشق والدم » وسواها ، لكن أهميتها الأولى ــ فى نظرى ــ تكمن فى أنها تؤكد وصول ابراهيم عبد المجيد الى قمة نضوجه الفنى ، وترسيخ موقعه ضمن كتاب الرواية المميزين فى مصر والعالم العربى ٠

ثلاثة محـــاور

تقوم الرواية على ثلاثة محاور رئيسية هى :

١ ــ الحرب العالمية الثانية وانعكاساتها على مدينة الاسكندرية ، ومنطقة العلمين والساحل الشمالى أو ما يسمى بساحل مريوط ، علاوة على الأوضاع فى مصر فى ذلك الحين بصفة عامة ٠

٢ ــ رصـد الحركة فى مدينة الاسكندرية فى تلك الفترة المتوترة من تاريخها : حركة الحياة والناس والشوارع ، اضافة الى التوسع فى تقنية « الوصف » ، وهى تقنية ذات دور فعال ومؤثر فى حركة السرد ، وتدل عادة على تمـكن الروائى ، وسـيطرته على أدواته الفنية ٠

٣ ــ تقديم مجموعة من الشخصيات ترتبط فيما بينها بروابط حميمة ، على رأسها مجد الدين ٠ وهذه الحميمية يبدو أنها كانت سمة تميز العـلاقات بين النـاس فى تلك الفترة من تاريخ مصر ، على عكس ما نراه الآن فى بعض الأعمال الروائية التى تتناول الفترة الحالية من تصدع فى العلاقات يصل الى درجة الصراعات الطاحنة ٠ وهذه السمة الحميمية فى رواية « لا أحد ينام فى الإسكندرية » لهـا دلالات مهمة سوف نبرزها عندما نتناول هذه النقطة بالتفصيل ٠

واذا كانت صفة البطولة فى الرواية الحديثة قد تنوعت تنوعا مدهشا فاننا نستطيع أن نقول ان كل محور من هذه المحاور المذكورة يحتل مقعدا من مقاعد ثلاثة للبطولة فى الرواية التى معنا : فدور مجد الدين الممثل الاكبر للشخصيات يتوازى مع دور أحداث الحرب الكونية الثانية وآثارها ، وهذان الخطان يتوازيان كذلك مع خط ثالث يختص برصد الحركة فى المدينة • وبذلك تصير البطولة مرتبطة بالوظيفة وبالأثر الذى يستقبله القارىء ، ومن هنا تكون الرواية منظومة متكاملة من الأحداث والحركة والشخصيات • واذا استطاع الكاتب أن يبلغ درجة الانسجام الكامل بين العناصر التى اختارها لتقديم مشهده الروائى فانه بذلك يقدم عملا فريدا متميزا ، وهذا ما لمسناه بوضوح أثناء قراءتنا لرواية « لا أحد ينام فى الاسكندرية » ، لدرجة أننى بوصفى قارئا كنت أجد المتعة فى قراءة مشهد من مشاهد الحرب أو وصف شارع من شوارع الاسكندرية ، مثلما أجدها فى التنقل مع حركة الشخصيات ونوازعها وأفكارها •

مشاهد الحرب وأخبارها

يبدأ الفصل الأول من الرواية (وهى مكونة من ثمانية وعشرين فصلا) بمشهد عن الزعيم الألمانى النازى هتلر وهو يدور حول مبنى المستشارية فى برلين مفكرا فيما لو يستطيع ان يمسك برئيس حكومة بولندة يعصره عصرا • كان ذلك فى الخامس والعشرين من أغسطس (عام ١٩٣٩) وهذا الفصل يقدم لنا صورة عن بدايات الحرب العالمية الثانية والاستعداد لها بعد أن قرر هتلر اجتياح بولندة : ففى فرنسا أطفئت الأنوار فى باريس ووزعت فى المدن منشورات تدعو النساء الى التطوع فى الجيش •• الخ ، وفى ايطاليا أصدر موسيلينى أمرا بتقسيم الجيش الى قسمين : قسم يتولاه الأمير أمبرتو ولى العهد ، وقسم يتولاه المارشال جرازيانى • كما اهتزت كل دولة فى العالم وراحت تحدد موقفها اذا قامت الحرب ، واستمرت الاضطرابات فى فلسطين • وفى القاهرة تأجل الاحتفال بخريجى كلية فيكتوريا ، وتقرر زيادة دوريات البوليس ، وزيادة التدابير ضد التجسس ، وتحويل ضباط الاحتياط الى الجيش العامل •• الخ •

ولابد أن ابراهيم عبد المجيد ، قبل أن يكتب هذه الرواية ، قد قرأ كتبا كثيرة عن الحرب العالمية الثانية ، علاوة على الكتب التى تؤرخ لتلك الفترة فى مصر على كل المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والفنية لأن أخبار الحرب تأتى عادة مقرونة بكل هذه الأشياء

مجتمعة : فنحن نقرأ أخبار الحرب فى هذا المكان أو ذاك من العالم ، كما نقرأ عن أخبارها فى مصر والساحل الشمالى من الاسكندرية الى بنغازى ، ونقرأ عن أخبار المال والاقتصاد وقرارات الحكومة والعروض الفنية فى المسرح والسينما ، وأخبار الفنانين والفنانات وغير ذلك مما كان يموج به المجتمع السكندرى والقاهرى فى تلك الفترة ٠ ويمكن أن نختار من الفصل رقم ١٩ ، وخاصة من صفحة ٢٤١ الى صفحة ٢٤٤ بعض المقتطفات من الأخبار التى تعكس ذلك التنوع ٠ نقرأ : « ابتدأ هجوم الربيع فى أوربا ٠ بدأ الجليد يذوب من فوق الجبال وانداح الضباب من فوق الأرض فاشتعلت النار وحط الدمار ببرلين وهامبورج من الغارات البريطانية ، واشتعلت المدن الانجليزية بدورها من الغارات الألمانية التى أخذت تنفذ خطتها الجديدة ٠٠٠ الخ ، وخطب روزفلت فى الشعب الأمريكى معلنا أنه ليس من حق عنصر أن يسود على عنصر آخر ، ولا أن تستعبد أمة أمة أخرى ، وحدثت غارات ثقيلة على القاهرة والجيزة فلم يعد السكندريون ينفردون بالغارات الثقيلة وحدهم ٠٠٠ الخ وعرضت سينما ميترو بالاسكندرية فيلم « ثورة على السفينة بونتى » لكلارك جيبيل وتشارلز لوتون ، كما عرضت سينما ستوديو مصر بالقاهرة فيلم « انتصار الشباب » لفريد الأطرش وأخته الحسناء أسمهان ، واستمرت شكوى الناس بالاسكندرية من الدقيق المخلوط ٠٠٠ الخ ، وزار الملك ادريس السنوسى فى جبته الأزهرية وبلحيته التى تستدير حول وجهه معسكر الأورط الليبى المؤلف من اللاجئين الليبيين فى مصر ٠٠٠ الخ ، ودخل هيلاسلاسى أثيوبيا وخطب فى شعبه مهنئا اياه على الانتصار ، واستضافت الباخرة النيلية بيوريتان الطيارين من سلاح الجو الملكى الانجليزى العائدين من ميادين القتال ، ورقصت فى السهرة راقصة مصر والشرق حكمت فهمى ، وغنى عباس البليدى ومحمد أمين وعقيلة راتب ، واقيمت حفلة خيرية بسينما استوديو مصر لدعم الهلال الأحمر والصليب الأحمر المصريين حضرتها الملكة نازلى والأميرة فايزة فى المقصورة الملكية ٠٠٠ الخ ، وانضمت يوغسلافيا الى المحور ٠٠٠ الخ ، واحتفل يوسف وهبى بافتتاح مسرح رمسيس بمسرحية « المجنون » ، وحضر ايدن وزير خارجية بريطانيا الى مصر وقابل الزعماء المصريين ، وأعلن الأسطى غبريال فى العمل (الذى يعمل به مجد الدين أحد شخصيات الرواية) عن حاجة المصلحة الى عاملين يعملان عند مزلقان العلمين ٠٠٠ الخ » ٠

وهذا التنوع الهائل فى الأخبار ينطوى على دلالات مهمة : فهو أولا ينقل صورة حية للأوضاع العالمية والمحلية خلال الفترة التى اختارها المؤلف لأحداث روايته ، مما يجعل القارىء يعيش فى خضم هذه الأحداث ،

وبهذا ينجح المؤلف فى نقل القارىء ذهنيا وتأهيله نفسيا للاشتراك فى الحدث • علاوة على ذلك فان مشـاهد وصف الغـارات وتصرف الناس حيالها ، وانعكاس ذلك على حياتهم وأحوالهم ، كل هذا يدعم عملية الانتقال الذهنى والنفسى للقارىء • ولنأخذ فقرة قصيرة من مثال واحد لوصف غارة (والرواية مليئة بأمثال هذا المشهد) تقول : « انقطع صوت المدافع ولم يرتفع صوت صفارة الأمان ، وطال الصمت والصبر معا ، وأرهف الجميع السمع لصوت طنين هادىء بطىء عريض مثل شتاء يأتى من بعيد ، ويزداد الطنين العريض كأنما قوافل من النحل القاتل تقترب من المدينة ، ومثل عاصفة تنهض من الأفق لتجتاح الصحراء ، ومثل جيوش الجراد وهى تقترب من الزرع الأخضر • انها الطائرات الألمانية والايطالية تأتى قاصدة أهدافها ••• الخ » (ص ١٥٤) • وكما هو واضح فاننا أمام وصف شاعرى يشتمل على عدد من التشبيهات المتوالية ، فالطنين الهادىء البطىء العريض يشبه الشتاء الآتى من بعيد ، وهو تشبيه تمثيلى مركب حسى وتجريدى فى آن ، أى أنه يقترب من خصائص الشعر الحديث ، ذلك أن الطنين يوصف بأنه هادىء وبطىء وعريض ، وهى صفات استبطانية تدرك بالايحاء لا بالحس ، وكذلك الشتاء الذى يوصف بأنه آت من بعيد ، وكأنه كائن قادم ينتقل على مهل • والحق أن لغة ابراهيم عبد المجيد فى هذه الرواية قد بلغت درجة عالية من الصفاء والدقة واصابة الهدف •

نعود الى التنويع فى الأخبار وفى المشاهد فنجده يؤدى كذلك الى تعميق الحدث وابرازه ، ولفت انتباه القارىء الى الآثار الناجمة عن ذلك • وكل هذا يدل على أن المؤلف قد أراد لروايته أن تصبح سجلا حيا وشاهدا على ما دار فى تلك الفترة الحرجة الخطيرة من تاريخ مصر والعالم ، خاصة وأن الجميع اصطلوا بنار الحرب • واذا كانت الرواية تقع فى حدود ٣٨٠ صفحة من القطع المتوسط فان أخبار الحرب ومشاهدها تحتل تقريبا ثلث هذه الصفحات ويحس القارىء وكأن المؤلف قد أقام توازنا دقيقا ومحسوبا بين المحاور الثلاثة المذكورة فى روايته •

الوصف ورصد الحركة

ان أعظم شىء بالنسبة للمكان فى أى رواية هو أن يصبح حالة من حالات النفس • وهذا هو ما فعله جابرييل جارثيا ماركيز مع ماكوندو Macondo التى قال عنها ، فى حواراته مع بلينيو ميندوثا (الطبـعة الاسبانية ، ص ١١٠) : « ان ماكوندو ، عـلاوة على كونهـا مكانا فى العالم ، تعد حالة من حالات النفس • ولم يكن من الصعب حينئذ الانتقال من مشهد شعب الى مشهد مدينـة ، بل كانت الصعوبة فى الانتقال من

هذا الى ذاك دون أن يلحظ التغير في درجة الحنين » • ولأن ماركيز استطاع أن يمزج بشكل حميمى جدا بين الناس والمكان تحولت ماكوندو الى مزار سـياحى على النحو الذى رصـده صديقنا الكولومبى داسو سالديفار فى تحقيق مهم ترجمناه فى وقته ونشر فى كتابنا « دراسات نقدية فى الأدبين العربى والاسبانى » • وقل مثل ذلك فى القاهرة المعزية التى كانت مسرحا لأبطال روايات نجيب محفوظ ، وتحولت أيضا الى مزارات سياحية لكل من يريد أن يتعرف على الأماكن التى سار فيها السيد أحمد عبد الجواد ، وأحمد عاكف ، والست سنية وغيرهم من هذه الشخصيات التى أصبحت وكأنها شخصيات حقيقية لا مجرد شخوص فى رواية من صنع الخيال •

وفيما يتعلق بالرواية التى نحن بصددهـا نجد المؤلف ابراهيم عبد المجيد قد نجح فى جعل المكان الممثل فى شوارع الاسكندرية وحاراتها وحركتها ينهض ليحتل أحد مواقع البطولة فى الرواية ، كما أسلفت • ولعل أبرز دليل على ذلك ـ على الأقل بالنسبة لى بوصفى قارئا ـ أنى كلما وقعت على وصف لهذا المكان أو ذاك أحس بالرغبة الشديدة فى التعرف عليه ، وربما يدفعنى ذلك فى مستقبل الأيام ان شاء الله الى الذهاب الى الاسكندرية خصوصا لهذا الغرض • فالمؤلف يصف لنا الشوارع ـ بالطبع من خلال تحرك بعض الشخصيات ـ بأرصفتها ، وبيوتهـا ، وشرفاتها • ولنأخذ مثالا مقتطعا لذلك من حى العطارين • نقرأ : « البيوت هنا عريضة ضخمة ، وأبوابها واسعة ، وراءها فراغات كبيرة مكتظة بالعلب والكراتين وأشياء أخرى مرصـوصة • الشرفات جميلة ، مسنودة على دعامات من حيوانات منحوتة ، أسود صغيرة ونمور وكباش ، وجدران الشرفات من أسيجة حديدية سوداء وخضراء لامعة ، نساء قليلات يقفن فى الشرفات ينشرن ثيابا أو يجلسن فى الشمس » (ص ٥٢) • ولا ينسى المؤلف أن يصف حـركة الترام الذى يمشى فى خـط دائرى مثلا فيمر بالعطارين ، ثم شارع عبد المنعم وشارع اسطنبول وصفية زغلول والغرفة التجارية ثم المنشية ويجرى من شارع التتويج ويرجع فى نفس الخط • ويرصد المؤلف كذلك حركة الناس فى الشوارع وداخل المحلات • وقد يسوق واقعة مضحكة أثناء هذا الوصف ، مثل تلك المرأة التى اندفعت خارجة من زقاق جانبى ، تسوق رجلا من قفـاه ، ودفعته الى الشارع بعد أن ضربته على قفاه ضربة قوية ، وكان هناك صبى مقهى صغير يمر حاملا صينية ، فوقها فنجان قهوة ، وكنكة صغيرة وكوب ماء ، كاد يصطدم بالرجل المضروب الذى وقف يترنح ، لكنه تفاداه بمهارة ، وضحك وهو يهتف : « هنا الضرب على القفا يحلى » (ص ٥٣) •

نحن اذن أمام تنوع في وصف المكان وحركة الحياة ، وكل هذا ممتد بامتداد الرواية حتى يكاد يمثل أيضا ثلث مساحتها • علاوة على ذلك هناك وصف الشخصيات مثل وصف الست مريم وبنتيها الجميلتين كاميليا وايفون بأنها في حوالى الأربعين ، لها وجه مستدير أبيض ، وشعرها كستنائى قصير تركته محلولا بلا غطاء ، كذلك كان شعر بنتيها •• الخ (ص ٤٥) ، هناك أيضا النبذات التى يسوقها المؤلف عن تاريخ المكان مثل تاريخ الاسكندرية (ص ٥٧ ـ ٥٨) ، وعامود السوارى (ص ٨٣) ، وساحل مريوط (ص ٢٧٥) ، والعلمين (ص ٢٧٩) ، وسيدى عبد الرحمن والقصة الأسطورية المعروفة عنه (ص ٢٨٠) • وهذا السرد المتعمق يجعلك تعيش المكان بعبقه التاريخى ، وحركته الحاضرة ، فضلا عن الجانب النفسى الاستبطانى ونسائم البحر ، وحركة المراكب والصيد ، وترعة المحمودية والفلنكات والصيادين وغيرهم ، كل هذا في لغة شاعرية محلقة على النحو الذى أشرنا اليه من قبل ، يجعل من اللغة في حد ذاتها عنصرا من عناصر المتعة والتشويق •

الشخصيات

الشخصية الرئيسية في الرواية هى شخصية مجد الدين ، واسمه بالكامل مجد الدين خليل سليمان ، من قرية قريبة من قرية شبرا النملة الواقعة على الطريق بين مدينتى طنطا وكفر الزيات • وينسب مجد الدين الى عائلة الخلايلة التى دارت بينها وبين عائلة الطوالبة معارك ثأرية قتل فيها خمسة من اخوة مجد الدين وخمسة من الطوالبة • وقد وقعت المشكلة بين العائلتين بسبب زوجة عبد الغنى أكبر أبناء الطوالبة التى أغوت البهى أخى مجد الدين ، وكان فتنة للنساء ، وأدى تداعى الأحداث الى مقتل عبد الغنى كمدا ، وكان ما كان من معارك بين الأسرتين ، قتل فيها العدد المذكور من الجانبين وهرب البهى الى الاسكندرية ، بعد أن مات والده حسرة على موت بنيه • ولم يبق من الخلايلة والطوالبة في القرية الا مجد الدين وخلف اللذين قررا وقف نزف الدم فيما بينهما ، ولكن عمدة القرية ظل لمجد الدين بالمرصاد فقرر مغادرتها ، وتوجه الى الاسكندرية ، حيث يعيش أخوه البهى ، مصطحبا معه زوجته زهرة وطفلتهما شوقية • وقد سأله الحوذى الذى أوصلهم الى بيت أخيه : لماذا جئت الى الاسكندرية الآن يا أخ ؟ ألا تخاف من الحرب ؟ كانت أحداث الحرب العالمية الثانية المروعة قد بدأت ، وأهالى الاسكندرية يهربون منها الى الأقاليم • ولكن مجد الدين ، على الرغم من ذلك ، رأى في الاسكندرية أمانه الوحيد • كان البهى يسكن في حجرة ببيت خواجة مسيحى يدعى ديميترى ، زوجته اسمها مريم ولهما بنتان جميلتان هما

كاميليا وايفون ، وقد أجر لأخيه وأسرته حجرة فى الدور الثانى من المبنى مقابلة لمسكن الخواجة . وقد ارتبطت زهرة بعلاقة حميمة من أول يوم مع هذه الأسرة المسيحية • وقد بدأ مجد الدين مشوار البحث عن عمل فى الاسكندرية وسط مشاهد الغارات وأخبار الحرب • وأثناء ذلك قتل البهى فى معركة حامية الوطيس بين البحاروة والصعايدة كان هو زعيمها • وقد علم أن النساء اللاتى كان يمثل فتنة بالنسبة لهن كن يتوجهن لزيارة قبره فى الاسكندرية ، بل ان بعضهن أصابهن الجنون لوفاته مثل بهية • وقد تعرف مجد الدين فى تلك الفترة على رجل مسيحى من سنه سوف يظل صديقه الحميم حتى آخر الرواية هو دميان ، الذى انطلق معه يبحث عن عمل حتى عثرلهما الخواجة ديمترى على عمل ميرى بالسكك الحديدية • ويصف لنا المؤلف فى جزء كبير من الفصل رقم ١١ (ص ١٣٥ وما بعدها) طريق الوصول الى هذا العمل بالحركة ، وهذا جزء من النسيج الفنى للرواية كما أسلفنا • وسوف يستمر مجد الدين ودميان فى هذا العمل فترة غير قصيرة يتخللها كثير من الأحداث عن الحرب والناس المحيطين بهم • ومن أبرز ذلك قصة الحب التى ربطت بين رشدى بن أحد العاملين معهم فى السكة الحديد واسمه شاهين وبين كاميليا بنت ديمترى • ورشدى هذا كان مثقفا يقرأ أشعار بودلير ورامبو وبول فيرلين وفيكتور هوجو ، ويحلم بأن ينتهى من التوجيهية ثم الجامعة ، ويسافر بعد ذلك الى السوربون ، ذلك أن رحلة طه حسين فى التعليم هى أمله • وليس مهما أن يعود بالدكتوراه ، وانما المهم هو أن يمشى فى الحى اللاتينى ، ويزور اللوفر والأورســـيه والبانتيـــون وبرج ايفل والمونمارتر ، ويقرأ على ضفاف السين أشعارا تطير فى الهواء •• الخ (انظر ص ١٤٦) • وكان لابد لهذا الحب أن ينتهى نهاية مأساوية ، اذ رفضت أسرة ديمترى المسيحية تزويج ابنتهـم لشاب مسلم ، ومن ثم قرروا ارسالها الى أحد الأديرة فى أسيوط وهناك أصبحت قديسة صاحبة كرامات مشهورة ، وتوجه رشدى نحو الجنوب ليقابلها ولكن اللقاء بينهما لم يسفر عن شيئ ايجابى • نعود الى مجد الدين ودميان فنجدهما انتقلا للعمل فى مزلقان العلمين والحرب العالمية على أشدها وقوات المحور والحلفاء تقترب منهما ، وكان مجد الدين قد أرسل زوجته زهرة وابنته وابنه (شوقى الذى ولد فى الاسكندرية) الى القرية ، بينما قرر دميان أن يزور زوجته وأسرته فى الاسكندرية من حين لآخر لكنه كان يحس أثناء هذه الزيارات القصيرة بشوق جارف لصديقه الحميم مجد الدين ، وتنتهى الرواية ومنطقة العلمين تشتعل بالحرب بين جنود المحور بقيادة روميل وجنود الحلفاء بقيادة مونتجمرى •

وبالطبع فانه ليس من السهل تلخيص رواية بهذا الحجم (٣٨٦ صفحة) فى سطور قليلة ، ومن ثم فان ما قدمناه لا يزيد عن الخط العام لحركة الشخصيات ، ونعتقد أنه لازم للتعرف على ملمح مهم من ملامح الرواية يشكل – كما ذكرنا من قبل – أحد المحاور الثلاثة فى هذه الرواية المميزة • ولعله من الأوفق ، فى السطور الباقية ، أن نشير باختصار شديد الى بعض الجوانب التى لفتت نظرنا بقوة • ولعل من أهمها تلك الحميمية الشديدة التى ربطت بين شخصيات مختلفة الديانة ، مثل أسرة ديميترى وأسرة مجد الدين ، وبين مجد الدين ودميان اللذين ظهرا دائما أخوين متحابين متآلفين • هناك كذلك علاقة الحب الشديد بين رشدى وكاميليا ، وان كانت هذه العلاقة لم تستطع تنحية الفجوة القائمة كما رأينا وهناك مشاعر الحب التى أحس بها دميان المسيحى فى منطقة العلمين تجاه بريكة الصبية البدوية المسلمة ، والتى ظلت مجرد مناوشة ولم تصل الى درجة الارتباط لظروف مختلفة تماما عن ظروف رشدى وكاميليا • وهذه الأمور – اضافة الى أمور أخرى كثيرة فى الرواية – تعطى انطباعا بأن حياة الناس فى تلك الفترة ، من الناحية الاجتماعية ، كانت تمضى منسجمة لا تشوبها شائبة تعصب ، تطبيقا للشعار الذى أطلقه سعد باشا زغلول : الدين لله والوطن للجميع • أى أن روح التسامح والحب والمودة كانت هى المظلة التى عاش الجميع تحتها سعداء برغم قسوة الغارات ومشكلات الحرب • اضافة الى ذلك نحس بأن الصراع المادى بين الأفراد كان منعدما تماما على عكس ما نجد الآن فى الروايات والمسلسلات التليفزيونية التى تجعل مسرح الأحداث مشاهد معاصرة • فهل كانت الحياة فى مصر فى الأربعينات على هذا المنوال فعلا أم أن ابراهيم عبد المجيد أراد أن يقدم صورة مثالية لمجتمع يعيش حالة حرب مفروضة عليه من الخارج ؟ على أية حال لقد نجح ابراهيم عبد المجيد فى تقديم صورة طيبة عن المجتمع السكندرى أثناء الحرب العالمية الثانية •

أحمد شمس الدين الحجاجي

«سيرة الشيخ نور الدين»

المزج بين السيرة الشعبية والتقنيات المحدثة

وفقا لما لدى من معلومات فان أحمد شمس الدين الحجاجى لم يكتب ، فى مجال الفن الروائى ، الا هذه الرواية التى صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٧ · لكنه بهذه الرواية فقط يعد ، فى رأيى ، من كتاب الرواية المحدثين · وليس فى هذا الرأى مبالغة ، لأن المؤلف أو الشاعر قد يكتب عملا واحدا فيستحق به أن يوضع فى مصاف كبار المؤلفين أو كبار الشعراء ، وقد يكتب الكاتب أعمالا كثيرة ، لكن عملا واحدا ، من بينها جميعا ، يظل هو الأبقى والأخلد · ولا داعى للاستشهاد بأمثلة من هذا القبيل لمؤلفين قدامى أو محدثين لأن المسألة واضحة بذاتها ولا تحتاج الى دليل ·

وأبرز ملمح فى رواية « سيرة الشيخ نور الدين » هو أن مؤلفها استطاع أن يمزج ببراعة فائقة بين بعض الأصول الفنية فى التراث الشعبى وخاصة فن السيرة الشعبية ، وبين كثافة استخدام التقنيات المستحدثة وخاصة تقنية « الاسترجاع » التى تمثل الأساس فى بناء الرواية ، تردفها وتعمقها تقنيات أخرى مثل تحطيم التراتب الزمانى والمكانى ، وتداخل القص ، وتيار الوعى ، واستخدام اللغة بطريقة تتلاقى مع العناصر الفنية المذكورة شعبية كانت أم حداثية · ونظرا لما لهذه العناصر من أهمية بالغة فى رواية أحمد شمس الدين الحجاجى ، ولأنها تمثل الواجهة والأساس والعمق سوف نبدأ بها ، أما المضامين فسوف تأتى تبعا لها ومترتبة عليها · وهذه ـ فى رأيى ـ قيمة فنية تبرز خصوصية هذه الرواية المهمة ·

البطل الشعبى

فى نهاية الرواية (ص ٣٤١) نقرأ تأملات لمحمود ابن الشيخ نور الدين بعد وفاة والده من بينها : « شعر بأن أبو زيد الهلالى سلامة لم يمت ·· ونور الدين لم يمت ·· ولم يهزم النهر أحد ·· والجميزة لن تموت · ستبقى جذورها فى النهر قوية لتلد أشجارا أخرى · ربما

ليس فى هذا المكان ولكن فى مكان آخر » • وتنتهى الرواية بالجملة التالية : وصلوا ع النبى • والحق أن القارىء منذ أن يبدأ فى قراءة الرواية يحس بأنه أمام بطل شعبى يشبه أبا زيد الهلالى سلامة والزير سالم والظاهر بيبرس والزناتى خليفة وغيرهم من أبطال السير الشعبية ، لكنه يختلف عنهم جميعا فى شيىء مهم هو أن لكل عصر خصائصـــه وأبطاله ، ومن ثم فان الشيخ نور الدين هو البطل الشعبى المعاصر بحق ، وهو أجدر الأبطال الشعبيين وأولاهم بهذا العصر • وقد سأل محمود نفسه : « أكان يستطيع أبو زيد الهــلالى أن يكون ذلك البطل العظيم لو عاش الآن » (ص ٣٤٠) • وهذا السؤال يستلزم اجابة مفارقة هى أن البطولة الحقيقية فى هذا العصر من نصيب الشيخ نـــور الدين وحده ، ولا أحد يستطيع أن ينازعه هذا الحق • وكل الحيثيات المبثوثة على امتداد الرواية شاهد أكيد على ذلك •

فما هى السيرة أولا ؟ وكيف تكون سيرة شعبية ؟ وما هى العناصر المشتركة بين الملحمة الأوربية والسيرة الشعبية ؟ وما الفرق ، بين السيرة والرواية ؟ وسوف نعتمد فى الاجابة بايجاز شديد لهذه الأسئلة على كتاب آخر للدكتور شمس الدين الحجاجى هو « مولد البطل فى الســـيرة الشعبية » (١) والسيرة فى المصطلح تعنى ترجمة حياة • وفى التراث الشعبى ترجمة حياة فرد أو ترجمة حياة جماعة • والمهم فى هذا الصدد هو التعرف على قوانين السيرة الشعبية وبنائها المعمارى ، اضافة الى القوانين المحددة لسمات مواليد البطل (ص ١٠) • وهناك عناصر مشتركة بين الملحمة الأوربية والسيرة الشعبية فضلا عن عناصر اختلاف كثيرة ، ولكن أكثر الملاحم قربا من السيرة الشعبية هى ملحمة السيد الاسبانية • وهذا رأى لا ندرى هل يوافقنا عليه مؤرخو السير أم لا ؟ لكنها على أية حال قضية شائكة تحتاج الى بحوث مستفيضة ليس هذا أوانها • أما عن السيرة والرواية فقد رأى الدكتور الحجاجى فى كتابه المذكور « أن علينا أن نتقبل كلمة سيرة وصفا لهذا الفن الذى أبدعته العقلية العربية ، دون أن نسبغ عليه أسماء أخرى لا تنطبق عليه الا فى بعض الجوانب دون غيرها • أما أن نطلق عليه مصطلح رواية بالمعنى الحديث لمصطلح الرواية فهذا صعب التقبل ، وصعب الاقناع به ، وهو لا يضيف شيئا للسيرة ، ولا يمثل فخرا لأصحاب هذا التراث • فالسيرة فن ثبت وتطور وارتقى قبل أن تظهر الرواية ، وهى تقف فنا قائما بذاته من بين الأنواع الأدبية مثلها فى ذلك مثل الرواية وغيرها من الأنواع الأدبية • فاضافة

---

(١) دار الهلال ، القاهرة ، العدد ٤٨٤ رمضان ـ أبريل ١٩٩١ •

لفظ رواية لعمل له قوانينه الخاصة التى استقرت يعد اضافة صفة بعيدة عن الموصوف » (ص ٢٨) ٠

ومع ذلك فانه لا مانع من الاستفادة من فن السيرة الشعبية فى كتابة رواية حديثة بكل معنى الكلمة ٠ وهذا ما فعله أحمد شمس الدين الحجاجى فى « سيرة الشيخ نور الدين » وهذا العنوان ــ كما هو واضح ــ يشى بهذا التأثر ويدل عليه ٠ فنحن أمام رواية تستخدم بكثافة واضحة تقنيات حداثية ٠٠ هذا صحيح ٠ لكنها فى ذات الوقت تأخذ شكل السيرة الشعبية ٠ ولعل هذا الشكل هو الذى ســاعد المؤلف على النجاح فى استخدام التقنيات المذكورة ، وهذا ان دل فانما يدل على أن الفهم الواعى للتراث يؤدى الى الفهم الواعى للفنون والعلوم الحديثة ٠ أما أصــحاب التوجهات التغريبية المتطرفة فانهم سوف يظلون دائما وأبدا بعيدين عن ذائقة النــاس ، وهم مثل خضراء الدمن ، وهى ــ كما ينص الحديث النبوى الشريف ــ المرأة الحسناء فى المنبت السوء ٠

فما الذى يجمع بين الشيخ نور الدين وبين أبطال السير الشعبية ؟ ان أول شيىء يقربه من هؤلاء هو النبوءة ٠ والنبوءة ترتبط بميلاد البطل ، وربما بحياته كلها ، فى السير الشعبية ، تحدد له المصير المعد له ، والدور الذى سيلعبه فى حياته ، وهو دور عليه أن يلعبه ، وليس فى مقدوره أو مقدور أى انسان أن يعوق هذه النبوءة عن التحقيق ٠ وتلعب النبوءة دورا كبيرا فى اخراج البطل من حيز الانسان العادى الى حيز الانسان الأسطورى ، أى من الواقعى الى الأسطورى ، وفيها يدخل دائرة الكون ليصبح مرتبطا به ارتباطا وثيقا ٠ وهناك عدة وسائل للتعرف على النبوءة ، منها الرؤيا أو الحلم ، والالهام ، ورصد النجوم وقراءتهــا ، وقراءة الطالع بضرب تخت الرمل ٠ وهناك النبأ المكتوب فى الكتب القديمة التى تركها أحد الحكماء القدماء ممن ألهموا أو كانوا يرصدون النجوم أو يضربون تخت الرمل (٢) ٠ وقد تمثلت النبوءة بالنسبة للشــيخ نور الدين فى دعوة الشيخ أحمد أبو شرقاوى شيخ الصعيد لمصطفى يونس والد نور الدين قائلا :« اللهم اجبر كسره بنور الدين أبو البركات ٠٠ اصبر يا مصطفى واذهب الى بيتك » ٠ سمع مصطفى يونس كلام الشيخ وذهب الى منزله ، ونام مع زوجته ٠ ويقال ان عدد الأيام التى مرت منذ هذه اللحظة حتى ميلاد نور الدين تســعة أشهر كاملة لا تزيد ولا تنقص ٠ وهناك شيىء آخر وهو أن أم نور الدين قد ذكرت أنها وهى

(٢) انظر احمد شمس الدين الحجاجى ، المرجع السابق ، ص ٤٨ ــ ٤٩ ٠

تحمله رأت نورا سقط على حجرها فقررت أن تسميه نور الدين ، غير أنها أسمته أحمد فى شهادة الميلاد الرسمية على اسم جده ، غير أن لقب نور الدين أبو البركات غلب عليه (انظر صفحة ٨٣) • هناك كذلك النجم الذى ظهر فى شـــباب نور الدين أثناء رحلته الى السودان مع بصيرى • فقد شعر بصيرى أن شيئا يشد وجهه ، ويدفعه الى الالتفات فوق الجبل • رأى نور الدين واقفا يتابع النجم • نقل بصيرى ناظريه بين نور الدين وبين النجم ورأى شعاعا يسقط على الأرض ويسقط على رأس نور الدين •• الخ وهنا صاح : شهدنا لك يا نور الدين •• شهدنا لك يا شيخ نور الدين (ص ٣٣١) وهذه النبوءات بمثابة مدخل الى عالم الخير والحق ، وهو الذى ســـوف يكون للشيخ نور الدين فيه باع طويل يجعله يحصل على السلام النفسى والسعادة الحقيقية • لقد ظل طول حياته مهتما بأمور الناس ، يدخل بيوتهم أو يأتون اليه ليحل أزماتهم ويرفع عنهم أثقال الزمن بصوته الحنون المتسامح ، وروحه التى تتغلغل فى نفوسهم ، وعقله الذى يجد لكل مشكلة حلا • لقد كان روحا من الحب والحنان والدفء حلت بعالم المدينة ، أعنى مدينة الأقصر التى عاش فيها ، ولم يتطلع الى العيش فى سواها على الرغم من أنه لو استمر يعيش فى القاهرة بعد تلقيه العلم فى الأزهر فربما أصبح شيخا لهذه المؤسسة العريقة • لكنه فضل خدمة الناس فى بلده « الأقصر » ولا شك أن هذا كان قدره الذى تعلقت به نبوءته • وقد بدا الشيخ نور الدين فى بعض الأحيان وكأنه اله فرعونى قادم من عالم اللانهاية (ص ٨٥) وهذا وجه آخر من وجوه هذه الرواية المتميزة • وقد حدث تزاوج بين الوجهين الفرعونى والاسلامى فى كثير من المواقف ، نذكر من بينها هذا المشهد الخاص بنزول الشيخ فى ماء النهر كى ينثر تراب الجبانة التى أشرف على نقلها من مكان الى آخر • كان الشيخ يتحرك فى الماء مثل مركب بخارى سريع ، حتى وصل الى منتصف النهر فاعتدل واقفا • وقد أخذ يستخدم كلتا يديه وهو يفتح المنديل وينثر تراب الجبانة وهو يقرأ « ياسين » ثم يلقى بالمنديل ويدعو الله : يارب النيل •• ورب الأرض •• ورب البشر •• ورب كل حى وجماد •• ورب ما يعلم ولا نعلم •• خفف عنا الضر ، وارفع عنا البلاء ، وارفع الماء لنا منة وثوابا منك » (ص ٨٤) •

وفى نور الدين ، مثل أبطال السير الشعبية سر الله وحده أعلم به ، لأنه يفعل أشياء يخشى من الاقتراب منها أى شخص عادى ، وذلك مثل نزوله البربة المخيفة التى كان يتردد عليهـا من آن لآخـــر دون أن يظهر عليه الخوف • ثم انه ينطوى على قوة هائلة يستطيع بها أن يواجه أكبر عدد من الناس ويغلبهـم جميعا دون أن يحتـاج الى مساعدة أحد •

وفي موقف من هذه المواقف حلف بصيرى العبادى أن الخضر عليه السلام قد مس الشيخ نور الدين بقوته العظمى . ولكن هـذه القوة الهـائلة مكبوحة بتقوى الله والخوف منه . وهذا ليس شعورا نابعا من داخل الشيخ نور الدين نفسه ، بل قد دعى اليه من قبل أهله ، الذين هم أيضا أهل الله ، فقد صاح فيه الشيخ أحمد الرجال ذات مرة قائلا :

يا نور ... متى كنا أهل قتال ومشاجرة

يا نور لا تخرج أهلك عن سلامهم

يا نور ... اتق الله فى أهلك وهم أهلك . لقد أعطاك الله القوة فلا تستخدمها الا فى موضعها (ص ١٠١)

وبالرواية مشاهد أخرى عن قوة الشيخ نور الدين تذكر القارىء بالأبطال السينمائيين الذين يستطيع أحدهم بمفرده أن ينتصر على جمع كبير من الناس ، دون أن يخدش أو يتردد ، وهناك مشاهد تذكرنا ببعض الوقائع التاريخية لأبطال معروفين ، مثـل منازلته وهو فتى يافع لزيدان الملقب بشيخ التماسيح . صحيح أنها كانت منازلة ودية فى ساحة لعب ، لكن الذى حدث هو أن الفتى اقترب بعصاه من عصا زيدان ، ودفعه بقوة شديدة ، وكان من المفترض أن يصد زيدان الدفعة لكنه سقط على الأرض ، فترجل الفتى من فوق حصانه ومد يده الى زيدان ورفعه عن الأرض وهو يقول بأدب جـم : آسف يا عمى . فربت زيدان على كتفه قائلا : لا .. راجل .. ابن راجل .. اللعب مفهوش كبير . فنور الدين اذن ، منذ شبابه الباكر ، فارس الفرسان ، وهو فى الوقت نفسه فيه شيىء لله ، أى أن التقوى هى الحاجز الذى يمنعه من استخدام قوته الهائلة فى الشر . وكما جاء على لسان رفيقة مخاطبة نفسها فى مونولوج موجه تجاه منيرة ابنة الشيخ نور الدين : هل تعرف هذه الفتاة أباها ؟ انها تعرف جوانب منه ، ولكنها لا تعرف حقيقته بالتأكيد . هل تعرف أن والدها كان أكبر خيال فى الأقصر ، وأنه كان بطلا عظيما لا يقل عن أبو زيد الهلالى سلامة ، وأنه صنع منها ومن رجال كثيرين أبطالا فى منطقتهم » (ص ٢٨٦) . لكن هذا الصنع لم يتم بمنطق القوة المطلقة بل بمجمل القوى الجسدية والنفسية والروحية التى كان يمتلكها الشيخ نور الدين . لقد كان يملك قدرات عجيبة ، من بينها اجتثاث الشر من أجساد الناس ، وحبه الشديد لعمل الخيرات واصلاح ذات البين ومن ثم سعيه فى مصالح الآخرين ، وصونه نفسه من الوقوع فى الشهوات ، خاصة وأنه كان يتعرض كثيرا لمواقف من هذا القبيل لفحولته ووسامته وجمال عينيه . كانت زوجته

تغار عليه لأنها تعلم أنه قادر على الزواج من أكثر من فتاة صغيرة ، وأن وسامته فى الكبر تفوق وسامته فى صباه • وكانت عيون الشيخ واسعة وممتدة فى خط مرسوم كأنها عيون خارجة من رسوم جدران معبد الأقصر القديمة ، تمتد عليها حواجب كثيفة • ولذلك كانت رفيقة تود رؤية عيني الشيخ ولو دفعت فى سبيل ذلك أموالا طائلة ، وهو عرض مغر قدمته بالفعل الى بصيرى صاحبه • ولكن القدرة التى أحدثت التوازن مع القدرات والمواهب المذكورة هى ذلك النـــور الالهى الذى قذفه الله فى قلب نور الدين • لقد كان وليا من أولياء الله ، وكان الناس يرون فيه ذلك • وقد صرخت رفيقة ذات مرة : « مدد يا نور الدين » (ص ٢٧٥) • فنور الدين ، اذن ، هو البطل الذى بلغ ، أو كاد يبلغ ، درجة الكمال جسديا ، ونفسيا ، وروحيا • ومن ثم كانت وفاته خسارة هائلة شعر بها كل المحيطين به ، حتى أن بعضهم ــ ومنهم ابنه محمود ــ لم يصدقوا أن أمثال الشيخ نور الدين يمكن أن يموتوا • وفى الرواية مشهد مقارنة يأتى فى تيار وعى محمود يقارن فيه بين نفسه وبين والده • ولا شك أن المقارنة كلها تأتى لصالح الأب من جميع النواحى ، ومن ثم قال محمود لنفسه : « أى رجل هو الشيخ نور الدين ؟ انه يحس بفخر أنه ابنه ، ويحس أيضا بتعاسة أنه لا يستطيع أن يقيس قامته بقامته » (ص ٤٦) •

والشيخ نور الدين كذلك ، مثل كل أبطال السير الشعبية ، كريم النسب • فالبطل الأول للسيرة ــ كما يقول أحمد شمس الدين الحجاجى ــ لابد أن يكون كريم النسب • فالسيرة قبل أن تتناول البطل ترسم صورة لميراثه العرقى والنفسى من خلال العناصر المكونة لهذا التراث • فالبطل لا يقود جماعته من هامشها العرفى ، وانما يقودها من صلبها ومن أعرق أعراقها • وقد اتخذت السيرة مسارا واضحا فى تحديد نسب أبطالها ، فهى تارة توجز ، وتارة أخرى تسهب • فهناك أبطال لم تتحدث السيرة الا عن آبائهم مثل الأمير حمزة البهلوانى ، والأمير سيف ، والظـــاهر بيبرس • وقد تسهب السيرة فى الحديث عن نسب البطل كما حدث للمهلهل ، وعنترة ، وذات الهمة ، وأبى زيد الهلالى سلامة (٣) •

والشيخ نور الدين ، كما يدل الفصل رقم ١ من الرواية وكذلك الاشارات التى تأتى مفرقة عن عائلته ، يعد من أعرق الأسر فى الأقصر • فقد ورث جده أحمد يونس مشيخة أسرته عن أبيه الشيخ يونس الذى يقولون عنه انه كان أحد ثلاثة رجال أقاموا حكومة عرفية فى اقليم كبير

(٣) أحمد شمس الدين الحجاجى ، المرجع السابق ، ص ٧٤ ــ ٧٥ •

يمتد من حدود مديرية سوهاج الى وادى حلفا • وقد استطاعوا بهذه الحكومة أن يقيموا العدل ويمنعوا صراعات القبائل • وأحمد يونس هذا هو الذى أعاد بناء ساحة الأقصر ، واحتفظ لأسرته بالمجد الدينى فى منطقة عريضة من أرض الصعيد • وحين استولى محمد على باشا على أراضى الأهالى استطاع يونس بن أحمد أن يحتفظ لقومه بأرضهم فى مشايخ عطية شرق الأقصر القديمة • وترك ولاة محمد على باشا الأرض لقومه احتراما لهم ، لأن الأهالى كانوا يسمعون كلامهم ، فضلا عن أنهم لا يستخدمون نتاج هذه الأرض لأنفسهم فقط بل يقدمون أكثره للفقراء والمحتاجين • وقد شهدت ساحة الأقصر أمجاد أسرة الشيخ نور الدين ، حيث كانت ملتقى الوافدين الى البلد ، يجد فيها الكبير والصغير الملجأ والمأوى ، ويروى الناس الكثير عن بركتها ، وعن حجرة الشيخ سلامة الجد السابع ، والتى قيل انه ما دخلها صاحب حاجة واستجار بالشيخ سلامة الا أجاره وقضيت حاجته • وكان يسكن الأقصر القديمة عائلتان مسلمتان تربطهما روابط الصهر والدم والتراث القديم ، وعائلة مسيحية كانت لها عندهما ذمة وعهد وصهر • وتقع الساحة فوق مرتفع من الأرض يعلو المسلة المجاورة للمعبد ، وبجوارها تمثالا رمسيس لا يظهر منهما غير النصف العلوى من الجسد ، وعلى يسارها من الخلف تظهر البربة أعلى مكان فى معبد الأقصر ، وقد غطاها التراب حتى منتصفها • وهذه الساحة سوف يكون لها دور مهم فى حياة نور الدين لأنه كان مرتبطا بها أشد الارتباط ، حتى أنه عندما فكر فى الذهاب الى القاهرة لتلقى العلم فى الأزهر كانت نفسه تتنازعه بين الأمرين • اذ كيف يترك الساحة وهى مجد الآباء والأجداد ؟! لكنه حسم أمره وتعلم فى القاهرة ثم عاد ليمارس نشاطه المعتاد ويقدم خدماته فى الساحة وفيما حولها ، وقد امتدت هذه الخدمات لتشمل كل الناس فى الأقصر ، المسلمين والمسيحيين ، الفقراء والأغنياء ، الأهل والغرباء على حد سواء • وعندما ثارت شائعات عن أن الحكومة تريد هدم الساحة ومسجد الشيخ أبو الحجاج كانت هذه الشائعات مثل السهام التى تخترق طبلة الأذن ، وقد تساءل الشيخ : « لماذا تهدم الحكومة الساحة والمسجد ؟ انهم يريدون المعبد •• هناك مكان للمعبد والساحة والمسجد » • وهذه الكلمات تلخص ببراعة الروح السائدة فى الرواية ، لأنها ببساطة شديدة تضم هذه الأشياء جميعا وتصهرها فى بوتقة واحدة ، بعد أن يضاف اليها أيضا العنصر المسيحى •

ويتحسس المؤلف فى الفصل الأخير من الرواية هذه الأماكن جميعا ليدلنا على المآل الذى صارت اليه • ويأتى ذلك مصاحبا لخطوات محمود

بعد وفاة والده ، اذ انثالت أفكاره ، فتحرك من مكانه ومضى يسير فى نفس الطريق الذى كان والده يقطعه نحو النيل ، حتى وصل الى الجبانة القديمة · وجد الحكومة قد وضعت حاجزا من السلك يمنع الناس من الدخول · لقد بدأت الحفريات بحثا عن طريق الكباش ·· حول مشيته نحو طريق آخر · أخذ ينظر الى أطلال الساحة · فقد بدأت الحفريات تحتها بحثا عن المعبد ·· سويت أرضيتها بأرضية المعبد ·· انتابته رغبة فى أن يقتحم الأطلال ، تخطى الحاجز السلكى ، وجد بقايا حجارة مذبح الكنيسة القديمة ·· كانت هنا كنيسة تهدمت · سار فوق الأحجار · وجد بقايا تماثيل · كان هنا جزء من معبد مصرى قديم هد هو أيضا ·· معبد ·· كنيسة ·· ساحة ·· هدت جميعها · اهتز عقله · مصلحة الآثار ترمم المعبد · ترى أهو الأصل ؟ فمن يرمم الكنيسة ؟ ومن يرمم الساحة ؟ اهتز قلبه ·· وقف أمام وجه تمثال ضخم · أخذ يتبينه على أشعة الضوء المنعكس عن مصابيح مئذنة أبى الحجاج · وقف أمام الوجه · لابد أنه الملك الاله الفرعونى فى الساحة · اهتز جسده ، فقد أدرك أنه يقف أمام وجه نور الدين · لقد كان هنا فى المعبد ، كما كان فى الساحة، ولابد أنه كان فى الكنيسة ·· كاهنا ·· أنبا ·· شيخا · أى أن نور الدين كان يجمع فى شخصه كل هذه الوجـــوه ، الكاهن الفرعونى ، والأنبا المسيحى ، والشيخ المسلم · وكأن المعبد والكنيســة والمسجد والساحة مجرد تفريعات لشيىء واحد ·· انه وحدة الوجود كما عرفها وطبقها الشيخ نور الدين فى شخصه وأفكاره وأفعاله ·

وهذا الموقف الذى يجتهد مؤلف الرواية فى ابرازه بكل ما لديه من وسائل فنية ، يذكرنا بالمذهب الذى اشتهر عند متصوفة الأندلس ، وهو « وحدة الوجود » وخاصة عند الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى ، الذى يقول فى أبيات مشهورة :

لقد صـــار قلبى قابلا كل صورة … فمرعى لغزلان ودير لرهبـان
وبيت لأوثان وكعبـــة طائف … وألواح توراة ومصحف قرآن
أدين بـــدين الحب أنى توجهت … ركائبه فالحب دينى وايمـانى

بناء الرواية : كسر التراتب والاسترجاع :

من أبرز مـــلامح هذه الرواية ــ كمـــا أسلفنا ــ استخدام بعض التقنيات الحداثية بصورة مكثفة ، وسوف نتوقف أولا عند كسر التراتب الزمانى والمكانى · فالرواية لا تمضى فى خط صاعد يبدأ من مولد الشيخ نور الدين مثلا ويستمر حتى وفاته ، وتنتقل وفقا لذلك من مكان الى آخر ، وانما تأخذ شكل القطع أو الأجزاء المتناثرة التى تتجمع فى النهاية لتصنع

عقدا واحدا تنتظمه حياة الشـــيخ وبطولاته وأعماله الخيرية ومغامراته المحسوبة فى فترة الشباب ٠٠ الخ ٠ ومن ثم نجد أنفسنا فى فصل ما (والرواية مكونة من ٢٢ فصلا) ازاء نور الدين فى شيخوخته ، وننتقل فى الفصل الذى يليه مباشرة الى فترة من شبابه ، أو نجد أنفسنا ازاء أحداث حب فى الشباب ، تسبقها أو تليها محاولة لرأب صدع أسرة ما ، أو رحلة تقوم على المغامرة ، أو حب امرأة له وشغفها الشديد بهذا الحب من طرف واحد ، أو قيامه على شئون الساحة ٠٠ الخ ٠ وهكذا تتناثر الأجزاء لكنها مربوطة بخيط قوى ودقيق بحيث تنتهى جميعها الى بؤرة واحدة ٠ وهذا التحطيم للتراتب الزمانى يردفه ويقويه عنصران مهمان هما : طريقة البناء التراثى للحكاية أو ما يسمى فى التنظيرات النقدية الحديثة La Fabula ، وهذه الطريقة تستلهم بعض الصيغ المعروفة للسير الشعبية وقصص ألف ليلة وليلة ، وهى صيغ تند عن التصنيفات التنظيرات التى عرفها الفن الروائى تقليدية كانت أو حداثية ٠ وعلى العكس من ذلك نراها تطلق العنان للخيال الجامح ٠ وهذا ما فعله أحمد شمس الدين الحجاجى فى « سيرة الشيخ نور الدين » ، فقد جاء الفصل رقم ١ وكأنه مدخل عام الى العمل ، يتناول أصول الشيخ وقيامهم على شئون الساحة ، والتزامه هو شخصيا بهذا المبدأ ، وان أخذت تتنازعه الرغبة فى السفر الى القاهرة والتعلم فى الأزهر ، حيث لم يجد مفرا من الهرب الى قرية الدير للاستعانة بالشيخ أحمد أبو شرقاوى ، لكنه استعيد مرة أخرى الى الأقصر ، وذات يوم طلب الاذن من والده للذهاب الى الساحة ، ففوجىء بالوالد يناديه قائلا : « يانور الدين استعد للسفر ، حتسافر بعد أسبوع لمصر » ٠ وهكذا تتحقق نبوءة عمه الذى كان قد أعاده الى الأقصر قائلا له : « طالب العلم لا يهرب ٠٠ ستذهب الى القاهرة يانور الدين ، وستتعلم ، وستكون عظيما يا أبا البركات » ٠ ثم تتوالى الفصول على النحو الذى أشرنا اليه من قبل ، أى بدون أى تراتب زمانى أو مكانى ، بل انها انتقالات زمانية ومكانية تضم الى بعضها لتصنع هذه المنظومة عن سيرة هذا الشيخ المتفرد ٠

العنصر الثانى هو الاسترجاع ٠ وهذه التقنية تنتظم السرد الروائى منذ البداية الى النهاية ، ولا يكاد يخلو منهـا فصل واحد ، بل ان بعض الفصـــول تكون مقدمة لاسترجاع يرد فى الفصل التالى ، مثلما نجد فى الفصل رقم ١٥ عن قصة عزيزة بنت منوفى التى حملت سفاحا من يونس ابن مصيلحى ٠ وقد علم الشيخ أن والدها واخوتها قرروا قتلها مع الفجر فتصرف بسرعة حتى يمنع هذا القتل ، وعقد عليهـــا ليونس بموافقة الأسرتين ٠ وقد ظهرت – كما هى العادة – عظمة الشيخ وأريحيته فى هذا الموقف ، لأنه بدلا من أن يقبض أتعاب العقد منح عزيزة جنيها ذهبيا بوصفه

« نقطة » فى يوم زواجها . ولا شك أن هذا الفصل قد تناول حدثا من مرحلة متأخرة فى حياة الشيخ . لكن عزيزة بجمالها الصارخ ذكرت الشيخ بحبه فى شبابه أثناء الدراسة فى القاهرة ، ومن هنا يأتى الفصل التالى رقم ١٦ ليسرد أحداث حب نور الدين لعطيات . كانت عطيات أيضا صارخة الجمال ، وقد رآها لأول مرة فى عامه الخامس بالقـاهرة عندما انتقل الى بيت جديد فى حى الحسين هو بيت الحاج عبد الرحيم العطار والدها . كانت عطيات على درجة من الجمال لا تعرفه ـ كما قال بصيرى ـ الملائكة ولا الجن أو الانس . وقد فتنت هى الأخرى برجولة نور الدين وجمـال عينيه ، وربط بين الاثنين خيط من الحب الواله كاد يتحول فى أحد اللقاءات الى اتصال جنسى ، لكن نور الدين الذى لم يخطىء أبدا فى حيـاته تدارك الموقف فى اللحظة الأخـيرة . وقد ندم ندما شـديدا على اقترابه من الخطيئة ، حتى ظهر له الشيخ الطيب ، وهو من أهل الخطوة ، فاجتث من نفسه بذور الندم قائلا : « يانور الدين قرأت آية وتركت آية : نسيت « ولقد همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه » . ولقد رأيت برهان ربك » . وختم الشيخ الطيب كلامه بقوله : « فاسكن أيها الحبيب للحبيب ولا تفسد الحب بالقنوط . ستتزوجها يانور الدين » . وهذا ما حدث . فقد عقد عليها فى حضور الشيخ الطيب وآخرين ، واتفق على أن المهر خمسون جنيها ذهبيا تدفع بعد عودة نور الدين من السودان . كان بصيرى قد كلمه عن رحلة يحضرون خلالها جمالا من السودان . وهذه الرحلة سوف تعرض بالتفصيل فى الفصل رقم ٢١ (من ص ٣١٢ الى ٣٣٤) وأثناءها سوف تظهر بطولات وكرامات لنور الدين من بينها ظهور النجم له ومشاهدة بصيرى لذلك وادراكه المبكر لسر الشيخ ، وقيامه باعادة الجمال الكثيرة المسروقة وحده بدون أى مساعدة من أحد . وكان يمكن للمؤلف أن يقسم الفصل ١٦ الى فصلين متتالين بحيث يتضمنان رحلة السودان ، لكنه حقيقة أراد لروايته بناء غير تقليدى . ومن الملفت للنظر أن هذا البناء التحديثى يحمل عنصرى التشويق والمتعة ، وهما من أهم وسائل الفن الروائى . وهذا ان دل فانما يدل على أن المسألة ، فى الأساس ، تكمن فى القدرة الفنية والسيطرة على طرق الحكى ، وأدوات القص ، ووسائل التوصيل . المهم عاد نور الدين من رحلة السودان فوجد عطيات قد لحقت بالرفيق الأعلى بعد مرض ألم بها ولم يمهلها . وكانت صدمة نور الدين كبيرة لكنه لاذ بصبر المؤمنين .

ومن أمثلة الاسترجاع فيما بين الفصول ـ وان كان كل فصل على حدة يتأسس على استرجاع آخر ـ ما نراه ابتداء من الفصل رقم ١٨ حتى الفصل الأخير رقم ٢٢ . وذلك أن الفصل ١٨ يسرد أحداث موت الشيخ نور الدين ، ثم تأتى الفصول التالية فيبدأ كل فصل منها بلحظة حاضرة

عن الوفاة المذكورة لا تلبث أن تترك المجال لاسترجاع طويل يشمل كل الفصل تقريبا . ولعله من الأنسب أن نتوقف ، بايجاز شديد ، عند كل فصل من الفصول المذكورة لنرى كيف برع المؤلف فى استخدام التقطيع بما يخدم الدلالة الكلية للنص : فالفصل رقم ١٩ يبدأ باستعداد الأهل والمعزين لتناول طعام العشاء وفجأة تدخل عليهم امرأة عجوز ذات جمال غارب وجهها فيه قوة وحضور . انها رفيقة جاءت تعزى فى وفاة الشيخ نور الدين . ولا تستوعب هذه اللحظة الحاضرة الا ما يقرب من ثلاث صفحات ينقلنا بعدها الراوى فى استرجاع يعود الى ستين عاما مضت . اذ تتذكر رفيقة عندما كانت أشهر « غازية » فى اقليم قنا ، وكانت ترقص وتغنى فى الأفراح ، ولها مع بعض صواحبها وأشهرهن جليلة ماخور مرخص يتردد عليه شباب المنطقة . وكانت رفيقة تحمل أمنية طالما راودتها هى أن يذهب اليها ، ضمن من يذهبون ، الشيخ نور الدين لكن أمنيتها ظلت قيد المستحيل حتى أنها كانت تحلم برؤية عيون الشيخ ولو دفعت فى سبيل ذلك كل ما تملك . وقد سعى الشيخ سعيه المعتاد لاغلاق هذا الماخور المرخص واجتثاث الشر من أجساد الناس ، وتوج هذا السعى بتزويج رفيقة من سيد أبو حسين الزغابى (والزغابية من حمر اليمن . وانظر كيف تتلاقى بعض الألقاب مع بعض ألقاب السير الشعبية) (٤) عمدة احدى القرى القريبة من الأقصر ، كما زوج جليلة من صديقه بصرى . ويظهر هذا الأمر روح التسامح التى كان يتسم بها الشيخ نور الدين ، فقد قال لرفيقة عندما ذهبت اليه فى بيته : « يا رفيقة خلطت الحب بالغواية فحرريه منها .. الحب هو حب الله . أحبى الله يغنك عن الناس ويطهر نفسك وجسدك ويملأ قلبك بنور الحب » (ص ٢٦٨) ، ثم انه دعا لها قائلا : « اللهم أنر قلب رفيقة ، وتب عليها وعلينا وعلى المؤمنين .. اللهم باركها فانها لا تعلم واهدها واهدبها » . ويصف لنا الراوى وقع هذه الكلمات على رفيقة هكذا : « أخذت النيران تهدأ مع كلماته . وما ان انتهى من دعوته حتى شعرت بأن ماء النيل قد فاض فغطى نيران جهنم المشتعلة فى جسدها ، وأطفأها ، وأن ريحا طيبة تهب من الجنة تزيل آلام النيران وآثارها على الجسد ، وقد شعرت برى فى روحها » (ص ٢٦٩) . وهكذا تسهم اللغة بشعريتها ورموزها فى التكفير عن الخطيئة وفتح الطريق أمام مسيرة جديدة تجعل نسائم الجنة بديلا عن نيران الجحيم . وهذه قضية سوف نناقشها بالتفصيل عندما نتناول اللغة .

---

(٤) يقول أحمد شمس الدين الحجاجى فى كتابه « مولد البطل فى السيرة الشعبية » (ص ٧٩) : « ولا تشير السيرة الشفوية الى علاقة بين أسرة أبى زيد وأسرة دياب . فدياب من الزغابى ، والزغابى من حمر اليمن » .

واذا كان الفصل رقم ١٩ قد قدم لنا قصة رفيقة فى حوالى خمسين صفحة ، فان الفصل رقم ٢٠ يبدأ أيضا بالعودة الى وفاة الشيخ نور ، وقد مر على وفاته أربعة أيام ، ثم لا نلبث أن ندخل فى استرجاع (من حوالى ثلاثين صفحة) عن بطولات الشيخ أيام ثورة ١٩ وقيادته للمجاهدين فى منطقة قنا ، ومطالبتهم بالافراج عن سعد زغلول ورفاقه ٠ وبهذا يظهر لنا نور الدين على صورة أخرى هى صورة المجاهد البطل الذى لا يبخل بالغالى والنفيس فى سبيل الوطن ٠ أما الفصل رقم ٢١ فيبدأ كذلك بلحظة حاضرة عن الوفاة لكنه يتحول الى استرجاع (من حوالى عشرين صفحة) عن رحلة السودان ، ابان دراسته فى القاهرة ، بصحبة بصيرى لاحضار الجمال مقابل مبلغ من المال كان سيدفعه ـ كما أسلفنا ـ مهرا لخطيبته عطيات ، والفصل الأخير رقم ٢٢ يبـــدأ هو الآخـر بلحظة حاضرة بعد الوفاة ، لكنه يتحول الى تأملات تأتى فى تيار وعى محمود بن نور الدين الذى يقتفى خطوات والده ، ومن خلال ذلك يتأمل كل ما مر من أحداث جعلته يماهى بين والده وبين أبطال السير الشعبية وخاصة أبو زيد الهلالى ســلامة ٠ وهكذا نجـد الفصــول من ١٨ الى ٢٢ (من صفحة ١٩٩ الى ٣٤١) تأخذ بناء واحدا فريدا يقوم على لحظة حاضرة قصيرة جدا يعقبها استرجاع مطول عن أحداث سابقة وقعت للشيخ أو تأمل فى عالمه الزاخر ، ويستمر هذا الاسترجاع حتى قبيل نهاية الفصل بسطور قليلة يعود فيها الخيط الى نقطة البداية ٠٠ وهلم جرا ٠

وكما أسلفنا فان معظم الفصول لها أيضا استرجاعاتها الخاصة ٠ وسوف نأخذ أمثلة لذلك من فصلين هما : الفصل رقم ٣ ، والفصل رقم ١٤ ٠يبدأ الفصل رقم ٣ بتجمع عدد من الطلاب (ستة رجال وثلاث بنات) من أبناء الصعيد انتهوا من دراستهم وحددوا موعد سفرهم فى قطار الساعة الثانية عشرة من محطة مصر بالقاهرة ٠ وكان من بينهم محمود ابن الشـــيخ نور الدين الذى يدرس بقسم اللغة العربية بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ٠ وتستغرق هذه اللحظة الحاضرة صفحة ونصف الصفحة ، يعود بنا الراوى بعدها الى الوراء ليحكى لنا عن تريزا (احدى فتيات المجموعة) والحكاية الشائعة عن الجد الكبير الشيخ أبو الحجاج الذى تزوج من فتاة اسمها تريزا القبطية ، وكيف أن هذه الواقعة كانت مثار فخر لمحمود الذى كان يعتز بتلك الجدة ويقول ان فى دمه امتزج الدم العربى والدم المصرى القديم امتزاجا لا يعرف التحلل ٠ نتعرف أيضا فى هذا الفصل على حب محمود لزميلة له تدعى الهام وسقوطه مريضا بعد انتهاء علاقته معهـــا وحب تريزا له وغيرتها عليه وتحذيرها له من الارتباط بالهام ٠ ونتعرف كذلك فى هذا الفصل على صليب (أحد أفراد المجموعة) وحبه لتريزا الذى يحول دون تحققه الفارق الكبير فى المستوى

الاجتماعي بين أسرته الفقيرة وأسرتها الغنية · وهذه القصة سوف يتكفل الفصل رقم ١٤ بسردها علينا ، اذ يبدأ هذا الفصل بدخول محمود على والده ومعه صليب ، وبعد سطور قليلة ننتقل عن طريق الاسترجاع الى معاينة أحداث هذه العـــلاقة المتوترة التى تنتهى نهاية سعيدة بتدخل الشيخ نور الدين لاقناع أهل تريزا بتزويج ابنتهم من صليب · وتطالعنا في هذا الفصل صفة التسامح التى كانت تميز الشيخ ، فقد كانت تربطه صداقة حميمة ببعض المسيحيين من أبناء الأقصر مثل فهمى والأب مكارى وكان هذان وأمثالهما يلجئون اليه أيضا فى الملمات مثلما يفعل الآخرون ·

والاسترجاع فى الفصلين المذكورين يأخذ صفحات قليلة على عكس ما رأينا فى الفصول من ١٨ الى ٢٢ ، ثم نعود لالتقاط الخيط الأول وقد نعود الى استرجاع آخر أو نلمح تداخل بعض الأقاصيص الصغيرة ، وهو ما سوف نعالجه فى السطور التالية تحت العنوان الجانبى التالى :

تداخل القص :

واذا كان الاسترجاع نفسه ، على أى صورة من الصور ، ينطوى على نوع من تداخل القص ، فان المؤلف قد أضاف الى ذلك طريقة أخرى من طرق التداخل تتميز بقصر المشهد وخروجه الفجائى عن خط السرد ، مما يشكل لونا من التنوع والامتزاج والتلاحم فى تيـار الحكاية · ومن أمثلة ذلك فى الفصل رقم ١٤ قرار فهمى والد تريزا أن يتوجه الى الشيخ نور الدين لزيارته بعد غروب الشمس (انظر ص ١٣٨ ـ ١٣٩) لكنه وجد نفسه فى حالة لا تسمح له بزيارة الشيخ فاتجه الى منزله · وهناك وجد زوجته تبدو بشكل غير طبيعى · حاول أن يعرف سبب قلقها فلم تخبره المرأة بشيىء ، ولم تكن تدرى كيف تفاتح زوجهـــا فى أمر زواج ابنتها من صليب · وهنا ينقلنا القاص الى مشهد آخر عن الحوار الذى دار بين تريزا وأمها حول رغبة صليب فى خطبتها وتدخل أسرة الشيخ نور الدين فى ذلك · وتستمر هذه الحكاية الدخيلة القائمة فى معظمها على الحوار حتى منتصف صفحة ١٤٤ ، حيث نعود الى حكاية فهمى وقراره زيارة الشيخ نور الدين · وتتكرر مشاهد التداخل فى فصول أخرى ، وهى ـ بالاضافة الى الاسترجاع كما أسلفنا ـ تعمل على تعميق الحدث ، وابرازه ، ومنحه أبعادا دلالية قوية · ولا شك أن المؤلف كان لديه وعى بكل هذه الأشياء والا لما استخدم التقنيات الحداثية بهذه الكثافة ، وهذا التنـــــوع ·

ومن ذلك أيضـا تيار الوعى الذى تكرر استخدامه بشكل لافت للنظر ، حيث نجد الشخصية تمضى فى مونولوج طويل أو قصير وفقا

للظرف واللحظة . وكثيرا ما يعلن السارد عن جوار الشخصية الداخلى بأفعال وجمل مثل : تتضارب الأفكار فى ذهن .. الخ ، اقتحمت رأسه صورة فلان ، أحس بالانقباض من هذا الشعور ، حدث فلان نفسه ، تذكر .. الخ ولنأخذ مثالا واحدا على ذلك (صفحة ١١٧) : « قاومت تريزا نشـــيجها ، ووضعت وجهها بين عينيها ، والأفكار تتضارب فى ذهنها : صليب .. أبوها .. أمها .. محمود . لو كان هناك رجل تتمناه زوجا لكان محمود ولكنها مسيحية مؤمنة بدينها وتقاليدها ، وهو مسلم مؤمن بدينه وتقاليده .. الخ ويســتمر هذا المونولوج صفحة كاملة . وهناك فصل كامل هو الفصل الأخير رقم ٢٢ يقوم فى الأساس على حوار الشخصية مع نفسها أثناء انتقالها من مكان الى مكان متذكرة الأيام التى سلفت أيام أن كان الشيخ نور الدين ملء السمع والبصر . فمحمود فى الفصل الأخير نزل ــ على سبيل المثال ــ الى الشط ، وقد أخذ الفيضان فى الانحســار ، وبدأت مياه النيل تعود خفيفة الى شــكلها الصافى ، نسمات الخريف تعبث بالمياه . صوت فلاح يغنى من بعيد .. أمسك محمود بأحد جذور الجميزة البارز من حافة الشط . قال لنفسه : لا أظن أحدا يستطيع أن يمتد لجذرك أيتها الجميزة .. تذكر أن هذا آخر عام للفيضان ، فالنيل سيتوقف عن الفيضان .. فالسد العالى سينتهى العام القادم ليحكم حركة هذا النهر العظيم ، ويحد من حريته التى لم يمسها بشر منذ آلاف السنين . وهكذا يستمر محمود متنقلا ، قائلا لنفسه ، متذكرا على طول هذا الفصل القصير نسبيا (سبع صفحات) ، لكنه مشحون بالتأملات والعواطف والأفكار .

اللغــة والحــوار :

يأتى السرد فى الرواية على لسان الشخص الثالث ، ومعنى ذلك أن السارد ينسب الى النوع الذى يعرف كل شيىء عن الشخصيات التى التى يقدمها : تحركاتها ، أفعالها ، أوصافها ، تأملاتها ان وجدت ، ما يدور فى نفوسها من آراء وأفكار .. الخ . وهذه كلها عناصر لمسناها ونحن نقرأ هذه الرواية الممتازة . واذا كانت كل هذه العناصر تؤدى الى اثراء حركة السرد ، فان ثمة أمورا أخرى أدت الى التنوع فى الأساليب ، ومدها بشحنات قوية تؤدى الى تعميق الحدث ، وهى ما درسناه من قبل تحت لافتة « التقنيات الحداثية » ، والتى أضيفت هى الأخرى الى نمط من القص أو الحكى الشعبى يتميز بالسلاسة والعفوية والتلقائية .

واذا كانت الرواية تدور حول بطل يشبه كثيرا أبطال الســير الشعبية ، أو قل انه النسخة المعاصرة لأبى زيد الهلالى سلامة ، والزير ســالم ، والظاهر بيبرس وغيرهم فانه من الطبيعي أن يشــتمل السرد على

تشبيهات من السير الشعبية ، مثل « كان الحمار يعدو بصورة لم يعهدها وكأنه فرس دياب بن غانم يسير نحو تونس المرية » (ص ١٥) ، أو « ومتبقاش زى جدك الزناتى خليفة ، بطل وشجاع لكده ضيع الغرب كله » (ص ٣٠٣) أو « سيهزمه نور الدين حتما كما هزم أبو زيد جده الزناتى خليفة » (ص ٢٣٧) • وقد تستخدم الحكاية الشعبية فى حوار بين شخصيتين ، مثل قول نور الدين لخطيبته عطيات : « دى الدنيا كلها أقل من مهرك • لو عاوزه نوق النعمان وقميص بنتـه أجيبهم لتنين • وده مش كفاية » (ص ١٩٠) • وعندما توفى الشيخ نور الدين كثر البكاء عليه بالشعر الشعبى ، اضافة الى ما ورد من هذا الشعر فى مواقف أخرى ، مثل الأبيات التالية التى تغنت بها رفيقة ، ومطلعها :

يونس خطر فى السوق ولد الهلالية

سلم على التجار ردوا له التحية

وقد يأتى هذا الشعر ليماهى بين الشيخ نور الدين وبين أحد أبطال السـير مثل الأبيات التالية التى جاءت بصوت النادى عثمان الراوى الشـعبى :

نتكلم عن أبو زيد الهلالى

أبو شاش ع القرن مايل

ركاب ضيق القيد

ربيع اليتامى فى السينى المحال

ابو البركات وعمه الخضر حداه

شيخ مشايخ العرب أمير الرجال •

ويؤدى الوصف دورا مهما فى نقل لغة السرد فى بعض الأحيان الى مستوى من الشعرية المحلقة « فماء النيل يلمع على ضوء الهلال الخافت » ، وهى صورة تتكرر لأنها مستقاة من بيئة الأقصر التى يمثل النيل والهلال، كل بما حباه الله من جمال طبيعى ، جزءا لا يتجزأ منها • « والقمر يخفف من حدته ضوء النجوم الباهت على صفحة الماء » • و « ظـلال الغسق التى تنشر أضواءها حول مدينة الأقصر القديمة » •

وفي أحيان أخرى تأخذ اللغة منحى شعريا خالصا يبدو مثل قصيدة نثرية ذات أبعاد دلالية عميقة ، اذ تجمع بين الواقع والسحر والأسطورة ، وتنشد معنى كليا شاملا ومطلقا ، وذلك على نحو ما نرى فى الكلام عن النيل فى نهاية الفصل رقم ٤ : « والنيل ذلك المخلوق الخرافى الذى لا يعرف كنهه ، القادم منحة من الله ، يمتد قرب الساحة ، يجرى قويا كأنه من العماليق ، يحفر الأرض ، يغنى ، ويصمت ، يعلو وينخفض ٠ صورة لا تنسدل ٠ تعيش مع الأزل ٠ شراع يسير نحو الساحة ، وشراع يبتعد عنها ٠ لا شك أنه من الجنة ، وان قالوا انه قادم من الجنوب من كينيا أو الحبشة ٠٠ أسباب ، فلكل شيىء سبب ، ولكن الحقيقة فوق السبب : انه قادم من هناك من الأزل حيث أرواح أجداده المقدسة تعيش لتمنح الأرض الخصب والبركة ٠٠ الخ » ٠

أما الحوار فقد جاء كله بالعامية ، لكنه يمتد فى تناغم واضح مع مستويات السرد التى أشرنا اليها فى السطور السابقة ٠ وقضية الحوار بالفصحى أو العامية من القضايا التى أثيرت كثيرا ، وخاصة فى مراحل سابقة وآخر ما قرأت فى ذلك مقال مطول للروائى السورى الكبير حنا مينا تحت عنوان « قضية الحوار فى الرواية العربية ــ العجز فى الروائى وليس فى اللغـة » (٥) ٠ عرض فيـه للمعركة التى دارت بين « جحظة » السورى (ولعله يقصد نفسه) وبين الدكتور عبد العظيم أنيس وكيف رأى جحظة أن كتابة الحوار باللغة العامية مضر بحياتنا العربية ، وأنه ينبغى ادارة الحوار بالفصحى على أن يراعى الكاتب البساطة والواقعية ٠ ورد الدكتور أنيس بأن كتابة الحوار باللغة الفصحى ما هو الا تزييف للحياة الواقعية خاصة اذا كان هذا الحوار يدور بين أناس بسطاء فى بيئة شعبية ٠ وقد أخذ الدكتور أنيس على نجيب محفوظ اصراره على ادارة حواراته باللغة الفصحى ، فى حين أطرى عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف ادريس لأنهما يديران الحوار بالعامية ٠ وقد تناول الأستاذ حنا مينا هذه القضية بكثير من التفصيل ضاربا أمثلة من هنا ومن هناك ، ومنتهيا الى أن المسألة تتعلق بالمهارة الروائية وليس باللغة فصحى كانت أو عامية ٠ وهذا ما تحققنا منه فى الحوار الذى أداره أحمد شمس الدين الحجاجى بالعامية على طول الرواية ، فلم نحس فيه بنتوءات أو خروج عن المعقول ، أو نزول عن المستويات المتوازنة فى لغة السرد ٠ بل انه جزء من هذه المستويات التى تمضى فى لغة محايدة ، تتخللها ومضات شعرية ، أو تقترب من لغة الحكى الشعبى لتدخل فى منطقة تأملات عميقة وأفكار

---

(٥) جريدة الرياض ، ملحق « ثقافة اليوم » الخميس ٤ صفر ١٤١٧ هـ الموافق ٢٠ يونيو ١٩٩٦ م ٠

عالية . وضمن هذه الحومة تأتى لغة الحوار بالعامية لتمارس دورا فى التعرف على الشخصية من خلال لغة بسيطة . بل ان السرد نفسه فى بعض الأحيان ، وان كانت قليلة ، اقترب من العامية مثل : « وصليب شاب جدع يعتمد عليه » (ص ٤٤) . وهكذا نجح أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأكاديمى المتخصص فى اللغة العربية وآدابها والمهتم اهتماما كبيرا بالسير الشعبية ، فى تقـديم رواية تجمع بين القديم والحديث فى انسجام تام ، أو قل ، بلغة المرحوم الدكتور زكى نجيب محمود ، انها رواية أصيلة ومعاصرة فى آن .

ملحق

وهج الفن والفكر والسياسة
في مذكرات نجيب محفوظ

ينبغى أن أصارح القارىء منذ البداية بأمرين : أولهما أنى كنت دائما ، ومازلت ، من عشـاق أدب نجيب محفوظ . ولعلى لم أترك كلمة كتبها الا وقرأتها وانفعلت معها وخامرنى احساس بأن هذا الانسـان الموهوب المثقف الواعى قيمة فريدة من القيم غير العادية التى نشأت على أرض مصر وتخطى تأثيرها كل الحدود وكل العوائق سواء على مستوى العالم العربى أو على مستوى العـالم . ثانى الأمرين هو أنى لم أحس بالكراهية لهذا الأديب الكبير الا خلال فترة تربو على الشهرين من العام الحالى (١٩٩٨) كنت أتابع أثناءها بعض ما ظهر من مقالات عن المذكرات ، وأبحث عن الكتاب لقراءته . أصابتنى المقالات بنوع من السخط الشديد تجاه نجيب محفوظ لدرجة أنى تصـورت أنها سقطة فظيعة وقع فيها الرجل ، مع أنى أعرف عنه أنه شديد الحرص فى أقواله وتعليقاته وآرائه . وقلت لنفسى متناغما مع بعض ما ورد فى المقـالات المذكورة : لعل رجـاء النقاش استدرجه الى هوة عميقة أسقطه فيها لحاجة فى نفسه !! بل انى بدأت فى جمع كلمات سالبة تقابلنى أثناء قراءاتى ، وخاصة فى التراث ، أستعين بها فى التدليل على استدراج رجاء النقاش للرجل فى سن متأخرة من حياته المديدة ، عندما أقرأ المذكرات بالطبع وأجلس لأكتب عنها . من هذه الكلمات ما جاء فى السفر الأول من كتاب « طبقات فحول الشعراء » لمحمد بن سلام الجمحى (ص ٥٦ تحقيق محمود محمد شاكر ، ونشر مطبعة المدنى بالقاهرة بدون تاريخ) حيث قال ابن سلام فى الباب الخاص بالطبقة الأولى من الشعراء : « وقال من احتج للنابغة : كان أحسنهم ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف . والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر . والشعر يحتاج الى البناء والعروض والقوافى ، والمتكلم مطلق يتخير الكلام . وانما نبغ بالشعر بعد ما أسن واحتنك ، وهلك قبل أن يهتر » ويفسر الشيخ محمود شاكر الهتر بقوله : « أهتر الرجل (بالبناء للمجهول) صار الى الهتر ، وهو سقط الكلام ، والخطأ فيه ، واللجاجة ، والهذيان به . وكذلك يكون اذا بلغ أرذل العمر » .

هكذا تصورت نجيب محفوظ ، وتصورت الحفرة العميقة التى أوقعه فيها رجاء النقاش ، وأخذت أتخيل مجموعة من العناوين للكتابة عن هذه المذكرات مثل « رجاء النقاش يلبس قناعا اسمه نجيب محفوظ » ٠٠ الخ لأنى لم أتصور أبدا أن كل هذه الحملة ضد المذكرات يمكن أن تقوم على أســـاس قراءات سريعة ومتعجلة لهـــا ، وتفتقر الى الكثير من الدقة ، والمقارنة ، وربط الأسباب بالنتائج ، وضم الشبيه الى الشبيه ، خاصة ما يتعلق بأدب نجيب محفوظ ، الذى هو ملحمة حياتيــة وأدبيــة بكل المقاييس ، وكل لبنة فيها ـ بمــا فى ذلك هذه المذكرات ـ متصلة بغيرها فى شكل من الترابط الحميم ٠

وبدأت أقرأ المذكرات فاذا بى أكتشف منذ الصفحات الأولى أنها بنفس الوهج الذى عرفته دائما فى أدب نجيب محفوظ ، وأن هذا الأديب العالمى الكبير استثناء فريد فى كل شئونه ، ومن ثم لا يمكن أن ينطبق عليه مقياس الهرم والتقدم فى السن وما الى ذلك ٠ ثم انى أخذت كلما تقدمت فى القراءة أكتشف مفتاح هذه المذكرات المتمثل فى التوازن الدقيق فى الآراء والأفكار ، وهذا التوازن يقوم على ثلاثة عناصر رئيسية هى حكمة الحياة من خلال الخبرة الطويلة بالنـــاس وبالظروف والأحوال ، والايمان الذى لا يتزعزع بالديمقراطية الحقيقية ، والوعى الثقافى العميق ٠ وهذا الوعى الثقافى مختلف ـ فى رأيى ـ عن الثقافة بمفهومها العام ، لأن الانسان يمكن أن يكون عالى الثقافة لكن وعيه بتفاعلاتها فى الحياة والمجتمع قليل جدا ٠ أما نجيب محفوظ فقد جمع بين الثقافة الرفيعة والوعى بامكانياتها التطبيقية ، وهذا شيىء طبيعى من شخص كان الصوت المعبر عن المجتمع روائيا وفنيا وشخصانيا (أقصد الشخصيات الروائية) على امتداد فترة زمنية طويلة تناهز ستين عاما ٠ ولا شك أن هذه الدراسة ســوف تكون بحثا فى التوازن الدقيق الذى تتميز به مذكرات نجيب محفوظ ٠

جهد الناقد

لا شك أن محاور نجيب محفوظ فى هذه المذكرات ، وهو الناقد الأستاذ رجاء النقاش قد بذل جهدا كبيرا لكى تظهر المذكرات بالصورة التى ظهرت بها ٠ وقد حكى لنا هو نفسه فى مقدمته القصيرة (خمس صفحات تقريبا) ما فعله منذ أن بدأت فكرة هذا الكتاب فى أوائل عام ١٩٩٠ ، وكيف بدأت لقاءاته مع نجيب محفوظ منذ أول أغسطس من العام المذكور لمدة ثلاث ساعات فى اليــــوم تقريبا ، على مدى أربعة أيام فى الأسبوع ، حتى أواخر عام ١٩٩١ ٠ ويصــور النقاش احســاسه

بالمسئولية قائلا : « سيطر على نفسى احساس رهيب بالمسئولية ٠ فكيف أتحمل أنا وحدى أمام الناس والتاريخ هذا العبء الكبير ؟ كيف أنقل الى الورق كل هذا الحشد من الأفكار والآراء الجريئة ، بل المثيرة أحيانا والتى سمعتها من نجيب محفوظ وهو يجيب على أسئلتى الكثيرة ؟ ٠٠٠ الخ ٠ وكان الاهتداء الى شكل المذكرات مسألة تؤرق رجاء النقاش ، لدرجة أنه كلما اهتدى الى شكل وبدا له مناسبا ، وواصل العمل ، انتابه فى منتصف الطريق احساس بأنه بعيد عن الصواب ، فيمزق مئات الصفحات التى كتبها ليبدأ من جديد ٠ ثم اهتدى الى القرار الأخير ، وهو تقديم أحاديث نجيب محفوظ كما سمعها منه ، مع تلخيص لأسئلته فى مقدمة كل فصل من فصول الكتاب ، وتلخيص آخر (فى مفتتح الفصل) لمضمونه ٠ والواقع أنى من واقع خبرتى الطويلة فى أدب المذكرات القائم على الحوار أهنىء رجاء النقاش على اختياره لهذا الشكل ، وأنا أعتقد أنه نجح فيه نجاحا منقطع النظير ، لأنه اكتفى بوصفه ناقدا ومحاورا بالتدخل القليل جدا المتمثل فى التلخيصين المذكورين ومن ثم ترك كلمات (وآراء وأفكار) نجيب محفوظ تنساب انسيابا رقيقا هادئا ومدويا فى آن ، وبدا كاتبنا الكبير وكأنه يخاطب القارىء ، أى قارىء ، على حين اختفى المحاور الحقيقى ومفجر الكلمات على لسان نجيب محفوظ فى ركن جانبى سعيدا ومبتهجا بالتواصل الحميم بين صاحب المذكرات وقارئه ٠ أما الشيىء الوحيد الذى أحسست أن الصواب جانب فيه رجاء النقاش فهو عدم حذفه للسطور القليلة التى تمثل خروجا — على نحو ما — عن الجادة ، ولا شك أنها — على قلتها وعدم جدواها — هى المسئولة عن الحملة العنيفة والشرسة التى تعرض لها الكتاب ٠ وبهذه المناسبة أستميح القارىء أن أحكى له — فى ايجاز — عن تجربة حدثت لى فى مثل هذا الشأن : فقد كنت أجرى حوارا مطولا مع الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى على مقهى معروف فى وسط العاصمة الاسبانية مدريد (نشر هذا الحوار فى مؤلف تحت عنوان « عبد الوهاب البياتى — القيثارة والذاكرة) ووجدته يتطرق الى وقائع حدثت له أثناء فترة المراهقة ، ولكننى قمت ، عند اعداد المذكرات بحذفها ، وعندما سألنى عن ذلك قلت له : ماذا يفيد القارىء أن يطلع على هذه الخبرات الحياتية التى يشترك فيها كل البشر ؟ ان ما يهمنا فى المقام الأول والأخير هو الخبرات الفريدة المتميزة التى يتمتع بها الموهوبون من الناس ٠

والواقع أنى قمت باحصاء ، أزعم أنه دقيق ، للفقرات التى جلبت الويلات لمذكرات نجيب محفوظ ، فوجدتها قليلة جدا لا تكاد تتجمع فى صفحتين فقط اذا ضممنا بعضها الى بعض ٠ ثم ان بعضها ينقض نفسه

بنفسه ، أو تتولى هذا النقض فقرات أخرى وردت فى نفس الكتاب ٠ وفيما يلى ثبت احصائى بتلك الفقرات المشكلة مع مناقشة ما ينقضها من داخلها أو من داخل المذكرات :

– الفقرة الأولى تقابلنا فى صفحة ١٦ وهى مكونة من أربعة سطور ونصف السطر تقول : « وعندما ماتت أمى حدثت فى بيتنا سرقة « أهلية » ، حيث جاء أولاد أختى وأخذوا كثيرا من الأوراق والأشياء الشخصية ، ومن بينها صور خاصة بى ، أخذها ابن أختى « محمود الكردى » وهو على المعاش حاليا ، وقال لى انه أخذ الصور لعمل متحف مصور لى فى بيته ، وطلب منى بعد أن حصلت على جائزة نوبل أن يسافر بدلا منى لتسلم الجائزة فى السويد ولكننى رفضت ! » ٠ وكما يمكن أن يلاحظ القارىء فان كلمة « أهلية » الموضوعة هكذا بين قوسين تنقض كلمة سرقة ٠ ولا شك أننا ينبغى أن نضع الأمور دائما فى سياقها فالسياق الموضوعة فيه كلمة سرقة هنا غير السياق العادى لمفردة السرقة ومن ثم يجب أن تتغير دلالتها الأصلية لتعبر عن دلالة أخرى تليق بالموقف مثل العبث ، وبذلك يكون المعنى : عبث أولاد أختى بكثير من الأوراق والأشياء الشخصية ٠ والدليل على أن كلمة السرقة هنا غير مقصودة فى ذاتها أنها لا يمكن أن تتحول الى اتهام قانونى جنائى ٠ ومن منا لم يعبث بعض أهله أثناء سفره أو غيابه ببعض محتوياته الشخصية وخاصة الأوراق والكتب ؟ !! ولو أن السرقة المذكورة كانت سرقة حقيقية ماجرؤ ابن أخت نجيب محفوظ على أن يطلب منه بعد ذلك ، ولو بسنوات طويلة ، أن يذهب بدلا منه الى السويد لتسلم جائزة نوبل ؟ ٠ ولا شك أن رفض نجيب محفوظ لذهابه لم يكن خوفا من أن يسرق الجائزة مثلا (أعنى قيمتها المادية) لأن التفكير فى ذلك نكتة سخيفة ، بل لأنه فضل ذهاب بنتيه فاطمة وأم كلثوم ٠ وقد توقفت عند فقرة السرقة هذه لأن الكثيرين استغلوها لبث أقوال تفيد أن أبناء أخت نجيب محفوظ رفعوا دعوى لمصادرة الكتاب وأن المحكمة أصدرت حكما يقضى بذلك ٠ وقد تصورت عند ظهور مثل هذه الأخبار أن الكتاب ملىء بالاهانات التى لا تغتفر لأسرة كاتبنا الكبير ٠ وهذه النقطة تطرح قضية المبالغات الصحافية التى تضع الأشياء فى بعض الأحيان فى حجم أكبر بكثير من حجمها الحقيقى ٠ وأذكر فى هذا الصدد القضية الضخمة التى أثيرت خلال الستينيات حول ما سمى بسرقة توفيق الحكيم لكتاباته فى الحمار من كتاب الشاعر الاسبانى خوان رامون خمينيث « حمارى وأنا » ، وقد درست هذه المسألة بالتفصيل فى كتابى « قراءات فى أدب اسبانيا وأمريكا اللاتينية » ووجدت أن شبهة السرقة لا وجود لها على الاطلاق ٠

- الفقرة الثانية نجدها فى صفحة ٣٤ حيث يتكلم نجيب محفوظ فى ثلاثة أسطر تقريبا عن أشياء كالذهاب الى الكباريهات ويختم ذلك بقوله : « وكان ذلك من عبث الشباب » • وهناك ثلاث فقرات أخرى فى صفحات ٦٢ و ٩٩ و ٣١٤ كلها لا تزيد على بضعة أسطر مثل قوله : « فى تلك الفترة كانت نظرتى للدين تتسم ببعض التحرر » ولكن نجيب محفوظ يستدرك من فوره قائلا بعد الجملة السابقة مباشرة : « ولكنى أؤكد أنها كانت نظرة تحررية وليست كافرة » ، وذلك أنه كان يكتب موضوعا عن عظماء التاريخ ويضع من بينهم محمدا صلى الله عليه وسلم ، فكان أحد أساتذته بمدرسة فؤاد الأول الثانوية وهو الشيخ عجاج يعتبر هذا مساسا بقدر النبى وتقليلا من شأنه • هناك فى الفقرة الأخرى كلام عن انضمامه الى شلة العوامة (ص ٩٩) ، وفى الفقرة الثالثة (ص ٣١٤) كلام عن أشياء أخرى من هذا القبيل • لكن الفقرة التى جرت على نجيب محفوظ كثيرا من المتاعب هى الموجودة فى صفحة ١٠٦ وتتكون من ستة أسطر ، وفيها يصف نفسه بأنه كان مثل حيوان جنسى •

والحق أن رجاء النقاش - كما أسلفت - كان سيسدى خيرا كثيرا لنجيب محفوظ ولنا لو أنه حذف مثل هذه الفقرات القليلة جدا والتى لا تفيد القارىء فى شىء ، خاصة وأن نجيب محفوظ من أكثر كتابنا التزاما ومحاسبة للنفس ، وايمانه بقيم الحضارة الاسلامية وأخلاقها وآدابها ايمان راسخ • وهذا موضوع سوف نناقشه فى زاوية منفصلة مستهدفين أمرين : الكشف عن هذا الجانب المهم فى مذكرات نجيب محفوظ وأدبه ، وازالة هذه البقع السوداء أو النقط القليلة جدا التى شوهت ثوبا أبيض ، ناصع البياض ، ومن ثم دحض الافتراءات وتكسير السهام المصوبة تجاه هذا الكاتب الكبير •

والمشكلة أن الناس فى عالمنا العربى اليوم تبدو وكأنها تتلصص لأى هفوة لتضخمها • ومن العجيب أن الهفوة البسيطة تأتى فى العادة أثقل ميزانا من كل الحسنات التى قدمها الكاتب على طول حياته • فطه حسين ظل يحاسب على كتابه فى الشعر الجاهلى حتى بعد أن قام بتعديله ، ووصل الاتهام له الى درجة الكفر فى كتاب كامل وضع له ميزانا وكأننا صرنا فى يوم الحساب الأعظم • ونجيب محفوظ لاحقته نفس التهمة بسبب رواية « أولاد حارتنا » رغم كل ما دافع به عن نفسه فى هذه المسألة ، ولم يشفع له - حتى مع ثبوت التهمة - أن له أكثر من خمسين كتابا غيرها من عيون الأدب العالمى • وكانت السكين الصدئة التى حزت رقبته تجسيدا حيا لهذه التهمة الجائرة • نحن اذن لا نعرف كيف نتجاوز

عن الهفوة الصغيرة لصالح القناطير المقنطرة من الحسنات · وهذا ما حدث مع مذكرات نجيب محفوظ : فالسطور القليلة المذكورة استمطرت عليها اللعنات وجلبت لها الثبور وعظائم الأمور ، وجعلت معظم من تناولوها ينسون كل ما بها من أفكار وآراء وفنون وقيم عظيمة ، ليتوقفوا عند هذه الهفوة أو تلك ، وبعضها سياسية ، كما سوف نرى · نحن اذن أبعد ما نكون عن الروح الحقيقية لحضارتنا وثقافتنا العربية والاسلامية وهى روح التسامح ، وتجاوز الهنات ، والوقوف عند الأشياء الكبيرة المؤثرة بدلا من اللف والدوران حول الصغائر والتفاهات ·

نأتى الى ما ورد فى المذكرات من فقرات أو جمل سياسية فهمت هى الأخرى على غير وجهها ، وألقت بظلال غريبة على الكتاب · وهى ـ فيما أحصيت تنحصر فى جملتين : احداهما تقول : « كان تأميم القناة خسارة فادحة لمصر » (ص ١٩٦) وقد نناقش هذه الجملة أثناء الحديث عن عبد الناصر وثورة يوليو لنرى أنها ـ أى الجملة المذكورة ـ لا تعنى شيئا ذا بال · أما الجملة الثانية فهى قول نجيب محفوظ : « كنت أدرك أن حرب الاستنزاف كلام فارغ » (ص ٢٢١) · ولكن هذه الجملة تنقضها فقرة أخرى (من أربعة سطور) وردت فى صفحة ٢٧٥ تقول : « والحقيقة التى لا يمكن انكارها أن عبد الناصر بذل جهدا كبيرا فى السنوات الثلاث الأخيرة فى حياته ، وهى السنوات التى تلت النكسة وحتى يوم وفاته ، لاعادة تنظيم الجيش والدولة ، واستطاع بهذا الجهد خاصة مع ما تحقق من انجازات فى حرب الاستنزاف أن يسترد كثيرا من هيبته ومن الأمل فى استعادة الكرامة المهدرة » · ولعل القارىء يذكر أن مقالات وتعليقات كثيرة خرجت منها سهام نارية تجاه نجيب محفوظ بسبب جملته المذكورة عن حرب الاستنزاف · ولعله قد صار واضحا أن المشكلة ليست فى نجيب محفوظ ، بل فى هؤلاء الذين يقرءون الكتب قراءة غير نقدية ، ويأخذون الأمور بظواهرها أو سطوحها التى لا تبين عن الدلالة الحقيقية للكلام · ان رأى نجيب محفوظ الحقيقى فى حرب الاستنزاف هو ما ورد فى السطور الأربعة المذكورة · أما الجملة التى وصفت تلك الحرب بأنها كلام فارغ فقد وردت فى سياق تصلح له ويصلح لها · ولاشك فى أن نجيب محفوظ سيد العارفين فى شئون تصريف الكلام والوقوف به على الأوجه المختلفة · لقد وردت الجملة المذكورة (انظر صفحتى ٢٢٠ و ٢٢١) فى حديث عن أن مصلحتنا كانت تقتضى السلام ، لأن المواجهة العسكرية الطويلة لن تجدى ، ويمكن أن تستمر لأجيال طويلة ، وتستنزف طاقتنا وامكانياتنا ، وتؤخرنا حضاريا لقرن من الزمان على الأقل · اذن فحرب الاستنزاف ،

من هذا المفهوم الجديد للصراع العربى الاسرائيلى ، والذى كان قد تبلور عند نجيب محفوظ منذ فترة مبكرة كما اتضح من المذكرات ، شىء غير ذى جدوى • وأنا أعتقد أن من الأسباب المهمة فى اثارة مشاكل حول هذه الجملة اللجوء الى التعبير العامى « كلام فارغ » بدلا من استخدام اللغة الفصحى • ولو أن نجيب محفوظ قال « ان حرب الاستنزاف لم تكن ذات جدوى فى ذلك الوقت » ما حدثت كل هذه الضجة ، مع أن التعبير العامى ، فى السياق كما رأينا ، يأخذ نفس دلالة تعبير « غير ذات جدوى » أو « ليس لها فائدة » • لكن اللغة على أية حال ، باستخداماتها المختلفة كثيرا ما تثير من المشاكل أكثر مما كان يتوقعه المتكلم حين النطق بهذه العبارة أو تلك • وقد تجتمع دلالة المفردتين على معنى واحد ، وهو ما يسمى بالترادف ، لكن احداهما تمنح احساسا بالهدوء والأخرى تمنح احساسا بالعنف والصخب •• وهذه مسألة درسها بشكل مفصل ، وفى مواطن مختلفة ، الامام عبد القاهر الجرجانى فى كتابيه الشهيرين « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » •

التوازن الفكرى والعاطفى :

انهالت الاتهامات على مذكرات نجيب محفوظ لأن بعض الناس رأوا أن بها انتقادات عنيفة لثورة يوليو وزعيمها جمال عبد الناصر ، بل ان البعض اعتبروا أن نجيب محفوظ منحاز لصالح الحكم الحالى ولصالح الوفد القديم على حين أنه أبدى كثيرا من النفور تجاه الثورة • ولاشك أن هذا الفهم جعل الكثيرين يستغلون مذكرات نجيب محفوظ لأغراض سياسية أو حزبية ، وبدت هذه المذكرات خلال الشهور الماضية وكأنها مسند يركن اليه كل من يريد تغليب انتماءاته السياسية والحزبية • وقد بدأت فى قراءة الكتاب وفى ذهنى هذا الرصيد الذى يسمى كذلك فى نظرية التلقى بأفق التوقع ولكنى كلما توغلت فى القراءة أخذت أكتشف — كما أسلفت — التوازن الدقيق داخل المذكرات • صحيح أن بها انحيازا واضحا ، لكنه لم يكن الا لصالح شىء واحد وهو الديمقراطية الحقيقية • لقد اتضح أن نجيب محفوظ انسان ديمقراطى بكل معنى الكلمة ، وهو ليس مجرد مؤمن بأن النظام الديمقراطى هو أفضل نظام فى حياة الانسان ، بل انه على وعى كامل بأصول الديمقراطية ومبادئها وأهدافها • وفى الكتاب مقارنة شيقة بين المذاهب السياسية المختلفة (الفصل الثامن عشر من صفحة ٢٥١ الى صفحة ٢٦٧) نقرأ من بين ما نقرأ فيها : « ان النظام الديمقراطى هو أفضل نظام لحياة الانسان ، حتى لو شابته بعض الأخطاء ، ذلك أنه النظام الوحيد القادر على تصحيح نفسه بنفسه ، والنظام الوحيد الذى يعطى

الشعب حق محاسبة حكامه ومراجعتهم ، بل وعزلهم اذا اقتضى الأمر كما حدث مع الرئيس الأمريكي نيكسون » (ص ٢٦٥) · ويقارن نجيب محفوظ بين الديمقراطية والاستبداد فيقول : « النهضة لا تتحقق بالديمقراطية فقط ، كما أن الاستبداد لا يمنعها · كل ما في الأمر أنه عندما يشترك الشعب في تحقيق النهضة تكون أفضل وأبقى وتخدم أكبر عدد من الناس ، وتميل مبادئها الى الناحية الانسانية وتتضاءل أخطاؤها ، بينما اذا قامت النهضة على الاستبداد فانها تسقط أو تأفل نتيجة قرار خاطىء من الحاكم الديكتاتور (ص ٢٦٤) · بل أن ايمان نجيب محفوظ بالديمقراطية جعله ينادى بتكوين حزب سياسى للمتطرفين ، وتساءل قائلا : « ما الذى يمنع القبطى من الدخول فى الحزب الدينى الاسلامى ؟ » (انظر صفحة ٢٨٣) · بل ان نجيب محفوظ يرى أن الديمقراطية ولو مع وجود أحزاب دينية أفضل من أي نظام آخر وفى ذلك يقول : « وأرى أنه لو سمح بقيام حزب على أساس دينى فى مصر فان ذلك سيحد من تطرف الجماعات الاسلامية · وألاحظ أن هذه الجماعات عندما وصلت الى السلطة فى ايران شكلوا برلمانا ، وبدأت تظهر لديهم عناصر ديمقراطية تؤمن بالحوار ، وأصبح الوضع اليوم مختلفا عما كان عليه حين وصل الخمينى الى السلطة وأطاح بالشاه » (ص ١٨٧) ·

الانحياز الفعلى فى الكتاب ، اذن ، انحياز الى الديمقراطية وكثيرا ما تكون الديمقراطية معيارا ينطلق منه نجيب محفوظ للحكم على هذا النظام أو ذاك بدءا من ثورة ١٩ حتى النظام الحالى · بل انها هى المعيار الرئيسى ضمن مجموعة من المعايير حكمت رؤية نجيب محفوظ فى النظر الى الأشخاص والأحداث والتصرفات · يليها المعيار الخاص بمفهومه للأدب وذلك أن الأدب الحقيقى عنده ما هو الا نقد دائم للحياة والمجتمع ، وليس هناك أدب فى العالم الا ومبعثه الغضب والنقد ـ هكذا يقول نجيب محفوظ ـ (انظر صفحة ١٦٢) وبالطبع فان نجيب محفوظ يقصد الأدب العظيم · ومعروف أن كبار الكتاب العالميين لم يكفوا أبدا عن نقد المجتمع بل ان بعضهم تمرد على الوضع الانسانى برمته وما يقوم عليه من تفاوت طبقى وظلم وجبروت · وهذه قضية فصلها الأديب البيروانى ماريو بارجس يوسا فى كتاب ضخم عنوانه « جابرييل جارثيا ماركيز ·· قصة متمرد » · هناك معيار آخر مهم هو معيار المصلحة ، مصلحة هذا الوطن ومواطنيه والنتائج التى يمكن أن ينتهى اليها هذا الحدث أو ذاك · ونجيب محفوظ عادة يميل الى تغليب جانب المنفعة ، فاذا كنا لا نستطيع الحصول على شيىء بالحرب ، مثلا ، فلماذا لا نستخدم وسيلة أخرى وهى الحوار السلمى ؟ · هناك أيضا معيار الخطوة الهادئة التى توصل الى النتيجة

بأيسر الطرق وأسهلها حتى ولو تطلب زيادة عدد من السنوات ·· وهكذا يستخدم نجيب محفوظ مجموعة من المعايير ينطلق منها في آرائه وأحكامه ، لكنه لا ينسى أن يقيم بينها توازنا دقيقا ، بحيث لا تطغى فكرة على أخرى ، ولا يستخدم معيار وسيلة لقهر معيار آخر ، أي أن الفكرة الديمقراطية التي تتيح الفرصة للرأى والرأى الآخر هي الأساس والمنطلق · وهذه – حقيقة – قيمة تجعلنا نفخر بأن لدينا أديبا في قامة نجيب محفوظ لديه هذا الوعي المتألق بالديمقراطية وأهميتها في حياة الناس ·

والآن ننتقل الى محاولة تقصي آراء نجيب محفوظ حول أربعة مواضيع هي الوفد وثورة ١٩ ، وثورة يوليو وعبد الناصر ، والسادات وعصر الانفتاح ، والوضع الحالي · ولا شك أن تقصي الآراء في حد ذاته لا يفيد ويمكن أن يؤدي الى نتائج مشوهة اذا لم تصحبه رؤية نقدية توازن بين الآراء وتربط بينها في علاقات سياقية بنائية تصل الى البنى العميقة · ولا تكتفي بظواهر الأشياء · وسوف نجد آراء نجيب محفوظ تقوم دائما على ثنائية يمكن أن نصفها بالجدلية لأنها تبحث عن الشيء ونقيضه حتى تصل الى المركب منهما الذي يمثل النتيجة النهائية لجملة الآراء المطروحة · ولذلك يقدم نجيب محفوظ آراء ايجابية في مواضع ويقدم آراء سلبية في مواضع أخرى لنصل الى المركب الحادث نتيجة للعلاقة الجدلية التي ينبغي أن نقيمها بين هذه الآراء وتلك · وبهذا نجد أن منطلق كاتبنا الكبير في هذه المذكرات منطلق علمي موضوعي يتسم بالحياد ولا يستهدف الا مصلحة واحدة هي مصلحة الوطن والمواطنين · وسوف يكون بحثنا في الصفحات التالية بمثابة براهين على هذه الروح الحيادية في المذكرات ·

الوفد في حياته :

ينحدر نجيب محفوظ من أسرة وفدية ، فوالده كان وفديا وهو كذلك وقد أعلن في المذكرات أنه كان يتابع الصحف الوفدية ، وأنه كان وفديا صميما ، وأنه كان من أنصار الوفد ومؤيديه لكنه لم ينضم اليه (انظر صفحات ٢١ و ٢٩ و ٤٧ ، و ٦٣ و ١٢٨) لأنه – كما يقول – ابتعد عن العمل السياسي من أجل الأدب ، فلم ينضم الى حزب أو تنظيم سياسي لا قبل الثورة ولا بعدها · ولم تكن وفديته نابعة من تأثره بأسرته فقط ، بل كان مصدرها الرئيسي هو الشارع ، ذلك أن مداركه قد تفتحت على مظاهرات ثورة ١٩ وكان وقتذاك في سن السابعة تقريبا ، ومن ثم اندمج عاطفيا مع هذه الثورة وعشق سعد زغلول ، واستمر ولاؤه للوفد بعد رحيل سعد · وكثيرا ما يعلن نجيب محفوظ في مذكراته حبه الشديد لسعد زغلول ، وأنه أكثر زعماء مصر قربا من نفسه · وكثيرا ما وصفه

بأنه كان زعيمـا بكل معنى الكلمـة ، وشـخصية متعددة الجوانب ٠ أما خليفته مصـــطفى النحاس فكان أقل فى مجموع مواهبه من سعد زغلول ، لكنه كان فى غاية النقاء والصفاء والوطنية والطيبة ونظافة اليـــد ٠

ولا شك أن حب نجيب محفوظ للوفد لم يقم على أساس عاطفى فقط ، بل هناك فى الأساس أيضا جانب عقلى يقوم على أسباب موضوعية صرفة ، من بينها أصالة الفكرة الدستورية والايمان بالديمقراطية عند الوفديين ، والتأثير الشامل لثورة ١٩ فى تاريخ مصر ، لأن شعب مصر لم يثبت ذاته بالكامل مثلما أثبتها فى ثورة ١٩ ، اذ تحمل الشعب كل شيء وارتفع فوق الخلافات القبلية والدينية والحزبية ٠ اضافة الى أنها كانت ثورة حرية شاملة سياسية واجتماعية وانسانية ٠ ويقول نجيب محفوظ : « ولذلك عندما تقرأ رواية « الثـلاثية » تجد مفهوم التحرر الشامل بعد الثورة ، والكل يحاول أن يتحرر حتى من مفهوم الجنس ٠ وهذه النظرة ــ فى الرواية ــ لم تكن مفتعلة ، بل جاءت بدون تخطيط ، لأنها كانت نابعة من احساسى الطبيعى فى ذلك الوقت بمفهوم الحرية الشاملة ، وهو المفهوم الذى خلقته الثورة فى نفوس الجيل الذى شارك فيها والجيل الذى يليه » (ص ١٨٥) ٠ وقد رأى نجيب محفوظ أن الديمقراطية فى مصر كانت ثمرة من ثمار ثورة ١٩ ، وهذه الديمقراطية منعت انتشار الفاشية عندنا ، على الرغم من أن الملك كان فاشستيا ، وكانت السراى مليئة بالايطاليين مثل فيروتستى وبوللى (ص ٢٦٢) ٠ كما أن لثورة ١٩ ثمرة أخرى مهمة هى توحيد عنصرى الأمة والقضاء على التعصب الدينى ٠ على أن المعجزة الكبرى لثورة ١٩ هى فى الثورة نفسها التى جعلت الشعب المصرى يشارك فى السلطة بعد أن ظل سبعة آلاف عام بعيدا عنها ٠ (انظر صفحة ٢٧٧) ٠ بل ان نجيب محفوظ يرى لثورة ١٩ خدمات أخرى من بينها بذور ثورة يوليو والاسهام فى قيامها بشكل غير مباشر ٠ فقد كان من بين بنود معاهدة ١٩٣٦ التى وقعتها حكومة الوفد برئاسة النحاس باشا زيادة حجم الجيش ، فدخل الكلية الحربية عناصر جديدة من أبناء الطبقة المتوسطة ، وكان ضمن أول دفعة التحقت بالكلية بعد المعاهدة عدد كبير من الضباط الأحرار الذين خططوا للثورة ونفذوها (ص ١٧٣) ٠

كذلك رأى نجيب محفوظ أن النحاس باشا وفؤاد سراج الدين كانا على علم بتنظيم الضباط الأحرار لكنهما لم يبلغا الملك (ص ٩٢) ٠ ولذلك كثيرا ما أبدى نجيب محفوظ أسفه على المعاملة السيئة التى تعرض لها النحاس من جانب الثوار ، ومما قاله فى ذلك : « آلمنى معاملة الثورة للوفد وزعيمه النحاس » (ص ١٩٤) ٠

وعلى الرغم من هذا الحب الشديد للوفد وزعيميه سعد زغلول ومصطفى النحاس نجد أنه ـ أى الوفد ـ لم يسلم من انتقادات نجيب محفوظ أو بالأحرى من تقييمه الموضوعى للوقائع والأحداث ، وابرازه للجانب الآخر من الصورة • فقد تحدث نجيب محفوظ عن الانشقاقات التى حدثت فى الوفد وأدت الى اضعافه ، ومنها الانشقاق الأول بين فريق سعد زغلول وفريق عدلى يكن أما الانشقاق الثانى فقد وقع عام ١٩٣٢ وأطلقوا عليه « حركة السبعة ونص » وقاده سلامة ميخائيل ونجيب الغرابلى • لكن الانشقاق المؤسف فى تاريخ الوفد ـ كما رأى نجيب محفوظ ـ هو خروج أحمد ماهر والنقراشى وتكوين حزب السعديين • وقد تحمس محفوظ فى البداية للسعديين ، لكن حماسه أخذ يفتر عندما اكتشف خضوعهم التام للملك • ويعتقد نجيب محفوظ أن الوفد انتهى عام ١٩٣٦ ، لأنه قام ـ فى رأيه ـ من أجل تحقيق هدف واحد هو الاستقلال ، فأصبح مثل المحامى تنتهى مهمته بانتهاء القضية الموكلة اليه ، سواء كسبها أو خسرها أو توصل فيها الى حل وسط بين الخصوم • وقبل عام ١٩٣٦ كان اسم الوفد مقدسا ، وفى اجتماعات الأحزاب المعارضة كان يمنع الهتاف ضد الوفد والنحاس ، وكانت الجماهير مع الوفد باليد واللسان والقلب • أما بعد المعاهدة ـ هكذا يقول نجيب محفوظ ـ فقد اختلف الأمر وتغير الوضع وأصبحت الجماهير مع الوفد بالقلب فقط • وفى هذه الأثناء ظهرت للوفد مهمة أخرى هى الدفاع عن الدستور ، وذلك بسبب تدخل الملك فى الحياة السياسية وتزويره للديمقراطية • أما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ فقد أصبح الوفد شبيها بسيدنا سليمان الذى مات وهو متكىء على عصاه ، والشياطين من حوله يحسبون أنه فى حالة نوم ، فظلت الشياطين مستمرة فى عملها لأنها تخشى سليمان وتخاف سطوته وبأسه ـ حتى فى أثناء نومه ـ فجاءت « حشرة » وأكلت عصاه فسقط على الأرض ، عندما اتضح لها أنه مات منذ زمن (انظر صفحة ١٨٢) •

واذا كان هذا هو تشخيص نجيب محفوظ لحالة الوفد بعد عام ١٩٣٦ فانه كان متناغما مع هذه الفكرة فى أعماله الروائية التى ظهرت فى تلك الفترة • وهذه مسألة درستها منذ سنوات عديدة فى مقال لى تحت عنوان « الواقعية النقدية فى أدب نجيب محفوظ » • المهم أن نجيب محفوظ نفسه فى هذه المذكرات تكلم عن ذلك قائلا : « رغم ايمانى الشديد بثورة ١٩١٩ وانجازاتها فان رواياتى ابتداء من « القاهرة الجديدة » كانت تحتوى على انتقادات حادة للمجتمع المصرى فى الفترة من ١٩١٩ الى ١٩٥٢ • ففى « القاهرة الجديدة » انتقدت فساد الطبقة السياسية الحاكمة • وأنا لم أكن أنقد ثورة ١٩ بل أنقد أوضاعا فاسدة ، مثل اهمال الجانب الاجتماعي والتركيز علي القضية الوطنية فقط ، ونقدت الثورة

المضادة التى أرادت أن توجه ثورة ١٩ لتحقيق مصالحها وأغراضها الخاصة ٠٠٠ كانت الأوضاع الاجتماعية سيئة ، والبعض يموت من الجوع فأردت أن ألفت الانتباه الى هذا الجانب ، خاصة وأننى كنت أتبنى أفكار الجناح **اليسارى فى الوفد » (ص ١٨٤) ٠ ولا شك أن اخفاق الوفد فى الجانب** الاجتماعى كان أحد الأسباب التى جعلت نجيب محفوظ يرحب بثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وان كانت قد انتابته بعض المخاوف كما سوف نرى ٠

ثورة يوليو وعبد الناصر :

عندما قامت الثورة أحس نجيب محفوظ برعب شديد خوفا على استقلال مصر وقال لنفسه : « ان كل ما بنيناه سوف يهدم » (ص ٩٢) ٠ ويقصـــد محفوظ بمـــا بنيناه الاستقلال والحرية والديمقراطية والوضع الدستورى ٠ ولم يلبث نجيب محفوظ أن تحمس للثورة وقراراتها مثل الاصـــــلاح الزراعى والاستقلال التام ، والغاء الألقاب ، وتأميم القناة ، ومجانية التعليم ، والمبادىء الستة ٠٠ وغيرها ٠ وفى ذلك يقول : « كان كل قرار من قرارات الثورة الاصلاحية يقربنى لها ويملؤنى حبا فيها يوما بعد يوم » (ص ١٩٣) ٠ ويقارن نجيب محفوظ بين محمد نجيب وجمال عبد الناصر ليرى أن الأول لعب دورا كبيرا فى تقريب الناس من الثورة والتفافهم حولها بما كان يملكه من شخصية بسيطة ساحرة ٠٠ الخ وذلك عكس جمال عبد الناصر الذى كان وجهه المتجهم لا يوحى لك بزعامته ، ولكنك لابد أن تتغاضى عن هذا التجهم عندما ترى أعماله وقراراته وتصرفاته العظيمة (انظر صفحة ١٩٣) ٠ ولكن يبدو أن هذا الشعور الأولى بعدم زعامة عبد الناصر قد انقلب فيما بعد الى شعور طاغ بهذه الزعامة ، لدرجة أنه عندما سمع بموته عام ١٩٧٠ لم يكن يصدق ٠ وفى ذلك يقول : « كان وجه السادات عندما ألقى البيان مرهقا ومكتئبا ، وكانت عيناه شاردتين ٠ وفى تلك اللحظة بالذات خطر لى شعور غريب جدا ليس له علاقة بما نحن فيه ٠ فقد أفقت على حقيقة ربما غابت عن ذهنى ، وهى أن الناس جميعا ستموت ٠ كان عبد الناصر يعطينى شعورا خرافيا بالخلود ، فلم أتصور أن يأتى يوم يموت فيه كما يموت البشر ٠ أما قد رحل وفارق الدنيا فمن المؤكد أننا جميعا راحلون » (ص ٢١٠) ٠

وتمتلىء المذكرات بكلام كثير طيب عن عبد الناصر وثورة يوليو أكتفى منه بعدد من الأمثلة فقط : يقول نجيب محفوظ أثناء حديثه عن « عقدة الخواجة » : « **هذه العقدة بدأت فى التلاشى مع عهد عبد الناصر ، لأن الروح الجديدة التى شعرنا بها أعطتنا ثقة بأنفسنا لم تكن موجودة من قبل** ، فحدث نوع من التطلع نحو العـــالمية ، وبدأ بعض الأدباء فى السعى نحو الجائزة » (ص ١٥٥) ٠ ويقول عن الثورة انها كانت أقل

الثورات عنفا ودموية (ص ١٩٥) • ويشير الى أن الفن ازدهر فى عهد عبد الناصر على عكس الفكر الذى تعرض للتضييق • ويذكر أمثلة تدل على أن موقف عبد الناصر من الفنون والآداب كان موقفا منفتحا ، وأنه كان دائما ينحاز الى حرية التعبير ، وهذا حدث مع كل الروايات أو الأعمال الأدبية التى أثارت أزمات وعرضت عليه • ويحسن أن أنقل هنا نص كلام نجيب محفوظ • قال : « حدث هذا لروايتى « ثرثرة فوق النيل » ولرواية ثروت أباظة « شيىء من الخوف » • وبالنسبة لـ « شيىء من الخوف » فان عبد المنعم الصاوى الذى كان وكيلا لوزارة الثقافة فى ذلك الوقت هو الذى لفت أنظار السلطة اليها ، وأكد أن ثروت أباظة يقصد الرئيس عبد الناصر بشخصية « عتريس » فى الرواية ، وأن زواجه من فؤاده ـ أى مصر ـ باطل • وعندما شاهد عبد الناصر الفيلم المأخوذ عن الرواية سمح بعرضه فورا ، وقال جملة مشهورة لا أنساها : « لو كنا احنا الحرامية ، وأنا عتريس ، يبقى مانستاهلش نقعد فى الحكم » (ص ١٣٤) •

على أن الموقف الحقيقى لنجيب محفوظ من الثورة تعكسه رؤية تجمع بين الشيء ونقيضه فى آن ، ليس على النحو الذى فصلته عند الحديث على هذه المسألة بمفهومها الجدلى ، بل لأن موقف التناقض هنا يأخذ شكل التردد والمراوحة • فنجيب محفوظ لم ينس أبدا حبه للوفد وايمانه المطلق بالديمقراطية ، ومن ثم كان موقفه الثابت من الثورة ـ كما توضحه هذه المذكرات فضلا عن أعماله الروائية نفسها فى تلك الفترة ـ موقفا شبه مذبذب : فهو قد أحب الثورة ورحب بها لما أحدثتـــه من اصلاحات اجتماعية مهمة ، وللآمال العريضة التى زرعتها فى نفوسنا جميعا ، وفى هذا يقول نجيب محفوظ عن عبد الناصر : « انه الرجل الذى أعطانا من الآمال والأحلام مالم نشعر به من قبل » (ص ٢١١) ، ولكنه كرهها فى الوقت نفسه بعد أن رأى أفول الديمقراطية • يقول : « كانت علاقتى الوجدانية بالثورة تنقسم ما بين التأييد والحب من جهة ، والنقد الشديد بسبب تجاهلها للديمقراطية وللوفد ، وميلها الى الفردية والصراع على السلطة من جهة أخرى » (ص ١٩٤) • وموقف نجيب محفوظ هذا يتناغم مع موقف معظم الكتاب الكبار فى ذلك الوقت ، وعلى الأخص عباس العقاد وطه حسين ويوضح لنا موقف عباس العقاد ذلك الكتاب المهم الذى أصدره الأستاذ أنيس منصور تحت عنوان « كانت لنا أيام فى صالون العقاد » ، أما موقف طه حسين فتوضحه الحوارات التى أجريت بأخرة من حياته •• فهذا الجيل الذى تربى على الديمقراطية الحقيقية كان لابد أن يصـــاب بالانزعاج الشديد من حـــل الأحزاب واللجوء الى حـــكم فردى مطلق يكرس فيه الاعلام للحديث عن الهامات وعبقريات فرد واحد فقط ، يمسك بيديه كل مقاليد السلطة فى البلاد •

ونمضى مع نجيب محفوظ فى مذكراته فنجده يكرر باستمرار نقده لغياب الديمقراطية ، ويبدى اعتراضاته على ممارسات جهاز المخابرات ، ويرفض الشعارات الحماسية التى صاحبت المشاريع الكبرى مثل مشروع السد العالى ، كما ينقد حرب اليمن ويحلل الأسباب التى أدت الى نكسة ١٩٦٧ ، ويرفض الأسلوب الحماسى فى سياسة الثــورة الخارجيــة ، ويقارن بين تجربة عبد الناصر وتجربة محمد على لأن كلا منهما ــ فى رأيه ــ كانت لديه فرصة نادرة للنهوض بمصر الى مستوى حضارى هائل ، وكلاهما حقق انجازات عظيمة ، وكلاهما لم يكتف بحدود مصر ، بل امتدت أنظاره الى المنطقة المجاورة ، وكانت النتيجة اصطدامهما بالقوى الاستعمارية ونهاية الحلم الكبير · ويرى نجيب محفوظ أن السبب فى ضياع الفرصة عند كل من محمد على وعبد الناصر هو الســياسة الخارجيــة · وينقــد نجيب محفوظ كذلك الأسلوب الخاطىء فى تطبيق القرارات الاشتراكية ، وغير ذلك من تصرفات وأخطاء ، ويرى أن نقطة الضعف عند عبد الناصر هى عدم ايمانه بالديمقراطية ·

واذا كان هذا ما فعله نجيب محفوظ على مستوى المذكرات ، فاننا نراه فى أعماله الروائية يأخذ خطا لا يختلف عن ذلك : فمعروف أنه توقف عن الكتابة لمدة خمس سنوات تقريبا منذ أن انتهى من كتابة الثلاثيــة عام ١٩٥٢ ، وعندما عاود الكتــابة كتب رواية ميتافيزيقيــة هى « أولاد حارتنا » ، ثم عندما بدأت تتضح أخطاء الثــورة كتب روايات « اللص والكلاب » و « الشحاذ » و « ثرثرة فوق النيل » خلال فترة الستينيات ، وهى روايات كانت توجه انتقادات شديدة للمجتمع فى ذلك الوقت ، وجلبت له كثيرا من المشاكل كما حكى لنا فى المذكرات · ولنختر الآن فقرتين فقط مما قال فى هذا الشأن : « فى رواياتى انتقدت نظام الحكم (يقصد أيام عبد الناصر) وحاولت توضيح الأخطاء ، ولكنهــا كانت انتقادات موضوعية لم تتعرض لأشخاص » (ص ٢٤٨) ثم يتحدث عن الروايات الثلاث المذكورة ، ويختم بمــا يلى : « وفى رواية « ميرامار » تعرضت بصراحة لمشكلة الاتحاد الاشتراكى وصراع الطبقات فى المجتمع ، وتعرضت كذلك للدكتاتورية وانتقدتها بشدة · ومع كل ذلك ظهرت كتابات نقدية تهاجمنى وتتهمنى بنفاق السلطة فى تلك الأيام ، وهؤلاء لايعرفون أننى كنت أكتب الرواية ، ثم أضع يدى على قلبى خشية الاعتقال· ثم ماذا يريدون منى بعد كل تلك الانتقادات الصريحة التى وجهتها الى السلطة وكشفت فيها عن أخطاء خطيرة ؟ وهى أمور ماكنت لألتفت اليها لو كان فى نيتى نفاق الحكام « (ص ٢٤٩) · والآن ، وبعد صدور هذه المذكرات يتهم نجيب محفوظ بأنه هاجم عبد الناصر لمصلحة نظام الحكم

الحالى . فهل هذا صحيح ؟ سوف نحاول مناقشـــة هذا الاتهـام فى السطور الباقيـــة .

عصر السادات والعصر الحالى

ان مشكلة الأجيال الحاليـة فى مصر أنها تريد من الجيل الأسبق أن يحارب لها معاركها أو أن يستمر فى الكفاح والصراع حتى الرمق الأخير . فنحن لانكتفى من نجيب محفوظ بأن يوجه انتقادات عنيفة ــ على الأقل فى رواياته ــ لمرحلة ما قبل الثورة ، وأن يوجه انتقادات لاتقل عنفا عن ذلك لمرحلة الثورة وعبد الناصر ، ثم انه خلال حكم السادات كان كذلك الصوت المعبر فنيا عن حركة المجتمع وتحولاته فى أعمال مهمة أذكر من بينها الآن مجموعة « الحب فوق هضبة الهرم » التى رصـدت بعمق تحولات فترة الانفتاح ، ثم انه ظل يواصل الكتابة حتى مرحلة متأخرة من حياته المديدة . ومن بصمات تلك المرحلة الأخيرة التى لا تنسى « أصداء السيرة الذاتية » .. الخ أى ان نجيب محفوظ ظل على امتداد مايزيد على ستين عاما يمثل الوعى بحـركة المجتمع فى نـــوع من التالق والتوهج لا نظير له لا على مستوى الثقافة العربية فحسب بل على مستوى الأدب العـــالمى .

وعلى الرغـــم من أن القراءات السريعة قد ضبطت نجيب محفوظ يغازل السلطة الحالية ، فانى أثناء قراءتى للكتاب اكتشفت غير ذلك ، ووجدتنى أقتنع اقتنـــاعا قويا بكلمـــة وردت فى « المذكرات » تقول : « أنا مش بتاع سلطة .. هذه حقيقة ليس فيها أى نوع من المبالغة . فلم تكن السلطة فى يوم من الأيام هدفى ومأربى ، وذلك لسبب بسيط هو أننى ما كنت أستطيع الجمع بين السلطة والأدب . فالأديب الذى يقدس مهنته ويعشق قلمه يفضل أن يبتعد عن السلطة بهمومها ومتاعبها ومشاغلها والتزاماتها » . وفى الفقرة التالية مباشرة يشير الى أن السلطة ليست هى الهدف الذى يتوافق مع مزاجه وطبعه . والسلطة الحقيقية التى حلم بها هى سلطة الأدب والفن ، وليست السلطة الادارية . وسلطة الأدب أســـمى وأرفـــع وأبقى من السلطة الادارية (انظـــر صفحة ١٢٧) .

وفيما يتعلق بعصر السادات يحدثنا نجيب محفوظ ، بصراحة شديدة كعادته فى هذه المذكرات ، عن انطباعاته الأولية بعد تولى الســـادات مسئولية الحكم . فقد ضرب كفا بكف وهو غير مصدق ، وقال لزوجته : هذا « الأضحوكة » هل سيصبح رئيسا لمصر ؟ . ولاشـــك أن شخصية عبد الناصر الطاغية كان لها دور كبير فى عدم تقبل السادات فى البداية

لا عند نجيب محفوظ فحسب بل عند الغالبية العظمى من أبناء الشعب المصرى ٠ثم جاءت أفعال السادات بعـد ذلك فأثبتت دهاء الرجل وحسن تأنيه للأمور ، مما أدى الى تغيير رأى نجيب محفوظ وغيره فيـه ٠ لكن نجيب محفوظ أيضا لم يتوان عن كشف عورات الانفتاح عنـــدما أخذت نتائجه المدمرة تفرض نفســـها على المجتمع ٠ ومما قاله نجيب محفوظ عن السادات : « من مآخذى على حكم السادات الأسلوب الذى اتبعه فى مواجهة التيارات الدينية ، وكذلك النظام الدكتاتورى الذى فرضه فى مصر خاصة فى سنوات حكمه الأخيرة ، والقرارات الغريبـــة التى كان يتخذها ٠٠ الخ » (ص ٢٢٨) ٠ وهكذا نجد حالة التوازن بين الايجابيات والسلبيات ممتدة على طول المذكرات ٠ وهذا ما نجده أيضا فيما ورد عن عصر مبارك ٠ ففى الجزء المخصص له ضمن الفصل الخاص بزعماء مصر نجده يبدأ بالقول بأن حسنى مبارك شخصية ممتازة جدا ، ورجل نظيف ومخلص ، ومهتم بمشاكل البلد ٠٠ الخ كما أن من أبرز ما يميزه أنه رجل عاقل لايحاول اثارة المشاكل وافتعال الأزمات خاصة فى سياسته الخارجية ٠٠ الخ وكل هذا يرد فى فقرتين من حوالى نصف صفحة ، لكن نجيب محفوظ لايلبث أن ينتقل الى الجانب الانتقادى وان كانت بأسلوب انشائى فيه رجاء والتماس ، على طريقة « نحن نعرف أنك حريص على تطبيق الديمقراطية لكننا نرجو منك أن تفعل كذا وكذا » ٠ والمحصلة النهائية هى أن هذه الطلبات هى نفسها التى تطالب بها المعارضة مثل الغاء جميع القوانين الاستثنائيـــة التى تقيد الحريات ، وليس فقط قانـــون الطوارىء ، فهناك ما هو أسوأ منه مثل قانون الصحافة ، والقانون الذى يمنع حرية تكوين الأحزاب ٠ كما يطالب بالغاء نسبة الـ ٥٠٪ من العمال والفلاحين فى مجلس الشعب ، وتعديل نظام الانتخابات ، وضمان نزاهتها وأن تصبح وسائل الاعلام القومية مفتوحة للجميع ٠٠ ويختم كلامه هنا بقوله : « وفيما يتعلق بظاهرة التطرف والارهاب أرى أن الحل الوحيد للقضاء على هذه الظاهرة هو الديمقراطية الحقيقية التى تقتضى مزيدا من الجرأة فى تغيير الدستور والقضاء على القوانين المعطلة للحريات » (انظر صفحتى ٢٣١ و ٢٣٢) ٠

ويقدم نجيب محفوظ فى مذكراته توصيفا عميقا للأوضاع الحالية ولحزب الوفد الجديد قائلا : « وللأسف الشديد ليس هناك اتجاه سياسى استطاع أن يكون قاعدة شعبية سوى المتطرفين الدينيين ٠٠ أما بالنسبة للقوى الأخرى فاننا نجد أن كل اتجاه أو حزب منغلق على ذاته وغارق فى مشاكله الخاصة » (ص ١٨٦) ٠ كما يقدم نجيب محفوظ نصائح كثيرة لرجال الحكم والسياسة الحاليين ٠ ويتحدث عن أزمة الثقافة الحرة (ص ٢٢٦) وعن المسرح ، حيث رأى أن مايقدمه المسرح التجارى أشبه

بالكباريهات (ص ٢٢٦) ، كما تحدث عن تآكل الطبقة الوسـطى ، وقال : « كانت رواياتي قبل النكسة تحذر من حالة الفساد والتسيب ٠ هذا الاحساس مستمر الى الآن » (ص ٢٧٤) ٠ وعندما تحدث عن الفساد أو ما أشيع عن الفساد أيام الوفد قال ان هذا الفساد يثير الضحك الآن « فمن بين صور الفساد الذى أخذوه على النحاس والوفد أن موظفا تم نقله من محافظة قنا فى غير الوقت المحدد لنقله ، وأن موظفا آخر زاد راتبـه بمقدار جنيهين ونصف الجنيه بدون وجه حق » (ص ١٨٠) ٠ وفى موضع آخر (ص ٣٣٤) قال انه عندما قدم شخصية محجوب عبد الدايم الانتهازية فى « القاهرة الجديدة » أصيب الناس بالدهشـة ، وكانت أشـبه بالاكتشاف ٠ أما الآن فيوجد مليون « محجوب عبد الدايم » ولم تعـد شخصيته تثير الاستغراب أو الدهشة ٠ ولذلك يلاحظ القـراء أن كل انتاجى تقريبا خلال الفترة الأخـيرة تدور أحـداثه فى الزمن الماضى ، ولا يأخذ صفة المعاصرة ، وذلك فى أعمال « صباح الورد » أو « قشتمر » أو « الفجر الكاذب » ٠٠٠ الخ ٠

والآن ماذا نريد من نجيب محفوظ أكثر من ذلك ؟ هل نطلب منه أن يفعل المستحيل ليعود الى الشباب من جديد ويفعل مالا نستطيع نحن أن نفعله ؟ أم هل نطلب منه أن يكون على مقياس كل واحد منا فيقدم له الفكر الذى يروق له ويتفق مع مزاجه وتوجهاته ؟ ٠ ان نجيب محفوظ سوف يظل علامة مضيئة فى تاريخ الفكر العربى والثقافة العربية وهو بوعيه الناضج المتوهج قد ترك بصماته القوية فى أرضنا الخصبة وليتنا نعرف كيف نمضى فى الطريق الذى سار فيه مؤمنين بالحرية والديمقراطية الحقـة ٠

آراء وأفكار أخرى

من أهم مميزات هذه المذكرات أنها لا تقتصر على جوانب محددة ، بل تطرق الكثير من الجوانب ، وتطوف حول موضوعات شتى ، بعضـها يتصل بالفـن أو بالأدب أو بالفـكر ، وبعضها يتصـل بالنظريات ، أو بالسياسة أو بالأوضاع الاجتماعية ، أو حتى بالصلة مع الفنانين وقارئى القرآن الكريم وغيرهم ٠ بل انهـا تكشف جوانب من أدبيـات الوظيفة ، والرقابة ، ومباحث أمن الدولة ، والمخابرات ، وعالم السيناريو الذى عمل فيه نجيب محفوظ فترة من حيـاته واتصـل بالعاملين فى الحقـل السينمائى ٠ وهذا الثراء فى المذكرات يتطابق مع الثراء فى حيـاة نجيب محفوظ بوصفه شاهدا على عصر طويل وممتد منذ ثورة ١٩١٩ حتى الآن ٠ وهو ليس شاهدا عاديا ، بل انه شاهد غير عادى ، أو كما يقول

الأجانب « extra ordinario » يتمتع برؤية ثاقبة ، وثقافة رفيعة متصلة بكل حقول المعرفة ، ووعى مستنير ٠

وكما أسلفت فان مذكرات محفوظ لاتنحاز الى الايجابيات كى تغفل السلبيات ، أو تنحاز الى الأخيرة على حساب الأولى ، بل تضع موازين دقيقة للحكم والنظر وابداء الرأى ٠ وقد رأى بعض المعلقين فى هذا نوعا من التناقض ٠ والحق أن المشكلة ليست فى نجيب محفوظ بل فى فكر هؤلاء الضيق ، الذى لايدرك من الأشياء الا جانبا واحدا فقط ، وهم عادة ما يتركون أنفسهم نهبا لهوى النفس الأمارة بالسوء ، والرؤية الذاتية المغلقة ، أما الحياة فانها كالعادة منذ أن نشأت على هذه الأرض تشتمل على جوانب ايجابية وأخرى سلبية ، وهذا الأمر ينطبق على الشخص نفسه فى حالاته المختلفة فهو تارة سليم معافى بادى الصحة وتارة سقيم ملىء بالعلل ٠ وقل مثل ذلك فى كل أحواله وتصرفاته ٠ ولذلك فان الاقتصار على جانب واحد فقط أورد الاختلاف فى الرأى الى عنصر التناقض هو نوع مـن الخلل فى التفكير ٠ ومن العجيب أن التطرف فى المواقف الدينيـــة ينبع فى الأساس من مثل هذه الرؤية الأحادية التى لاتحـكم على الأشياء الا انطلاقا من جانب واحد منها فقط ٠ ولذلك فان التسامح وقبول التعددية فى الآراء حتى ولو كان بعضها متطرفا هو الأســـاس الذى تقوم عليــه الديمقراطية الصحيحة ٠ ومن هنا رأينـا نجيب محفوظ يطالـــب بترك المتطرفين ينشئون حزبا ويجربون ، لأنهم فى هذه الحالة سوف يعرفون قيمة الاختلاف بين الرأى والرأى الآخر ٠

أما الذين حكموا على نجيب محفوظ بالمروق عن الدين انطـلاقا من بعض أقواله الصريحة عن فترة شـــبابه فاننا نقـــدم لهم هنا رؤية نجيب محفوظ الحقيقية للاسلام والحضارة الاسلامية ، وهى رؤية لم تتردد فى المذكرات بكثرة فقط بل وجدناها فى كل حوار أجرى معه خـــلال العقود الأخيرة ٠ بل ان كلمته الموجهة الى لجنة نوبل عام ١٩٨٨ ابان تسلم الجائزة جاء فيها : « أنا ابن حضارتين ، الفرعونيـــة والاسلاميـــة ، وابن زواجهما الموفق بالعدل والايمان والمعرفة » ومما قاله عن الحضارة الاسلامية : « وعن هذه الحضارة لن أحدثكم عن دعواتها الى اقامة وحدة بشرية فى رحاب الخالق تنهض على الحرية والمساواة والتسامح ، ولا عن عظمة رسولها ٠٠ الخ » ثم ذكـــر أنه سيقدمها فى موقف درامى مؤثـر يلخص سمة من أهم سماتها ٠ هذا الموقف هو أنه فى احدى معارك الاسلام الظافرة مع الدولة البيزنطية قام المسلمون برد الأسرى فى مقابل عدد من كتب الفلسفة والطب والرياضة من التراث الاغريقى العتيد ٠

وتدلنا المذكرات على أن نجيب محفوظ كان لديه احساس دينى يقظ منذ صباه . يقول : « وفى العباسية عشت أول قصة حب حقيقية فى حياتى ، وهى قصة غريبة مازلت أشعر بالدهشة لغرابتها كلما مرت بذهنى ، وكنت أيامها على أعتاب مرحلة المراهقة . وقبل أن أدخل هذه التجربة كانت علاقتى بالبنات لاتزيد على مداعبات تتجاوز الحد أحيانا . وكانت هذه التجاوزات البريئة تصطدم بالاحساس الدينى وهو على أشده فى تلك الفترة ، لدرجة أننى كنت أتوجه بالتوبة الى الله يوميا ، وأعيش فى عذاب مستمر من تأنيب الضمير » (ص ١٠٥) . وانسان هذا هو احساسه الدينى منذ صباه الباكر ليس غريبا عليه أن يكون مدافعا عن الاسلام وحضارته العظيمة ، وأن تمتلىء رواياته بموضوعات وقضايا اسلامية ، لدرجة أن أحد النقاد وهو الدكتور محمد حسن عبد الله خصص لذلك كتابا مستقلا هو « الاسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ » ، بل ان أحد الباحثين الاسرائيليين واسمه « بيليه » كتب رسالة للدكتوراه عن أدب نجيب محفوظ ، وتوصل من خلال قراءته للأعمال وتحليله للشخصيات والأحداث الى نتيجة وهى أن نجيب محفوظ يميل الى الاتجاه الاسلامى وليس الماركسى كما قال النقاد العرب . وذلك من وجهة نظر الباحث الاسرائيلى يرجع الى أن نهايات روايات محفوظ تتوافق الى حد كبير مع المبدأ القرآنى : « فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره ، ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره » (انظر صفحة ٣٣٣) .

وكان نجيب محفوظ قد قرأ القرآن الكريم منذ الصغر وتعلق به ، وظل طول حياته يقرأ فيه بشكل يومى ، ولو أجزاء قليلة . والقرآن الكريم هو الاستثناء الوحيد فى قراءات محفوظ ، لأنه لم يقرأ فى حياته كتابا واحدا أكثر من مرة . كما قرأ كتب التفاسير ، وخاصة القرطبى وسيد قطب . وتعلق نجيب محفوظ فى وقت مبكر من حياته بأصوات كبار القراء ، وخاصة الشيخ على محمود الذى كان ــ فى رأيه يملك صوتا موازيا للوطن ، ووجه الشبه هنا هو تحريك المشاعر فى كلتا الحالتين . كما كان للقرآن الكريم أثر كبير عليه من جهة الأسلوب . أما السورة القرآنية التى سحرته بموسيقاها وأسلوبها فهى سورة « الرحمن » . وقد قرأ نجيب محفوظ بتعمق قصص الديانات الكبرى وتاريخ الفكر والحضارة ، والكتابات الصوفية .. الخ واذا أضيف كل هذا الى قراءاته فى الفلسفة (وهى المادة التى تخصص فيها فى الجامعة) والأدب والرواية والشعر والمسرح وغير ذلك لأدركنا كم هو قارىء موسوعى (انظر صفحتى ٢٩٣ و ٢٩٤) . ويقول نجيب محفوظ : « بلغ من تأثرى بالقرآن والكتابات الاسلامية أننى اخترت لرسالة الماجستير التى كنت أنوى اعدادها بعد تخرجى فى قسم الفلسفة بكلية الآداب موضوعا عنوانه « فلسفة الجمال

فى الاسلام » (ص ٢٩٥) • كذلك من أساتذته الذين تأثر بهم كثيرا الشيخ مصطفى عبد الرازق ، وعنه يقول : « الرجل لم يكن أستاذى فى الفلسفة فقط ، بل كان أستاذا لى فى النبل الانسانى • كان بيته بمثابة النادى لتلاميذه ومريديه ، أما معاملته لنا ــ نحن تلاميذه ــ فكانت معاملة الأب لأبنائه » (ص ٢٩٥) • والشيخ مصطفى عبد الرازق فى نظر نجيب محفوظ مثال للحكيم كما تتصوره كتب الفلسفة ، ورجل واسع العلم والثقافة ، ذو عقلية علمية مستنيرة ، هادىء الطباع ، خفيض الصوت ، لاينفعل ، ولم أره مرة يتملكه الغضب » (ص ٦٣) •

ويدافع نجيب محفوظ فى المذكرات عن الصورة الحقيقية للاسلام الذى حاول الغرب ــ فى رأيه ــ تشويهه وربطه بالتخلف التى تعيشه الأمم الاسلامية ، لأهداف بالطبع لاتخفى على أحد أهمها محاولة السيطرة على هذه الأمم بحجة أنها لاتستطيع أن تحكم نفسها بنفسها • وهذه النظرة الغربية للاسلام كما يبرزها محفوظ فى المذكرات موجودة منذ أن تفتح وعيه على المحاولات الاستعمارية حتى الآن • لذلك فانه وقف الى جانب ما سمى بتطوير الأزهر وربط بينها وبين تطوير الدراسة للأئمة الذى يعتلون المنابر • وفى ذلك يقول : « قلت ان المسألة أكبر من الاهتمام بتعليم الناس طريقة الوضوء ، ولكن الأهم أن نوضح لهم رسالة الاسلام الحقيقية ، وتاريخ الحضارة الاسلامية ، وتاريخ الأديان ، ونصلهم بروح الاسلام الأصيلة بوصفه دينا يعتبر العمل عبادة ، والتفكير عبادة ، والمعرفة عبادة ، بحيث تصل هذه الروح الى كل فلاح فى القرية » (ص ٢٨٧) • بل ان نجيب محفوظ يربط بين مفهومه المتقدم جدا ــ كما رأينا ــ من الديمقراطية وبين الاسلام • وفى ذلك يقول : « وخلاصة القول فان الديمقراطية هى الحل للخروج من أزمة التطرف والارهاب • أنا لست ضد حكم الاسلام ، ولو وافقت أغلبية الشعب على تطبيق الشريعة كما يريد المتطرفون فسوف أقبل ، لأننى اذا رفضت فى هذه الحالة لا أكون ديمقراطيا • فالديمقراطية نزول على رأى الأغلبية ، والدين الاسلامى دين مرن يحتوى على كل المبادىء الحديثة ، الحرية والديمقراطية والاشتراكية ، ويحث على العمل والانتاج والابتكار • الاسلام دين كامل ، وهو أيضا انسانى وعالمى ، فهو ليس مثل ديانة « الشنتو » اليابانية التى تقول للياباني : « جزيرتك أعظم جزيرة ، وملكك أعظم ملك ، ولابد أن نعمل لتضع جزيرتك فقط وملكك فقط فى المكانة اللائقة » • والاسلام دين انسانى مفتوح للجميع ، ويتكلم بكل لغات العالم » (ص ٢٨٩) •

وقد أشار نجيب محفوظ الى أن اتهامات التيار الدينى له تركزت حول رواية « أولاد حارتنا » ، مع أن هذه الرواية حلم كبير بالعدالة ،

وأبطالها ليسوا الأنبياء ، وقد جعل فيها من المجتمع انعكاسا للكون ٠ وفي الرواية محاولة للاجابة عن سؤال جوهرى هو : هل القوة هى السلاح لتحقيق العدالة أم الحب أم العلم ؟ ويقول محفوظ ان الذى دفعه لكتابة هذه الرواية ـ وهى أول رواية كتبها بعد قيام ثورة يوليو ـ هو تلك الأخبار المتناثرة ، والتى ظهرت فى تلك الفترة ، عن الطبقة الجديدة التى حصلت على امتيازات كبيرة بعد الثورة وتضخمت قوتها ، حتى بدأ المجتمع الاقطاعى الذى كان سائدا فى فترة الملكية يعود مرة أخرى « مما ولد فى نفسى خيبة أمل قوية ، وجعل فكرة العدالة تلح على ذهنى بشكل مكثف ، وكانت هذه هى الخميرة الأولى للرواية » (ص ٢٤٤) ٠ ويقول نجيب محفوظ أيضا : « ان رواية أولاد حارتنا تنتهى نهاية ايمانية » (ص ٣٥٨) ٠

نجيب محفوظ ، اذن ، فى كتاباته وفى كل مواقفه وتصرفاته حريص على حرية الرأى ، وعلى تقبل الرأى الآخر ، وهو ديمقراطى بكل معنى الكلمة ، أى الديمقراطية بشكلها المتحقق فى أوربا وأمريكا وشكلها المتحقق فى مصر خلال الفترة من ١٩١٩ حتى ١٩٥٢ ، وان كان الذى أدى الى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ هو التصرفات الخرقاء للملك وعداؤه للديمقراطية ومحاولاته لتزييفها ٠ وهذا التزييف فى العادة يجعل الشعب المصرى يلجأ الى حالة من السلبية والاستسلام : حدث هذا قبل ثورة يوليو ، وحدث بعدها ، ومازال موجودا حتى الآن ٠ وكما يقول نجيب محفوظ فان هذا الداء عاش مع المصريين سبعة آلاف سنة ، وحاولت ثورة ١٩١٩ أن تعالجهم منه ، وجاء العلاج بنتائج ايجابية ٠ وعندما يأتى من يحدثهم الآن عن الانتماء بعد أن عادوا الى حالتهم الأولى لايستجيبون ، لأنهم لم يحصلوا على حقهم فى المشاركة وابداء الرأى ، فكان الاستسلام التام والسلبية العامة ، مما أدى الى كارثة ١٩٦٧ (ص ٢٧٨) ٠ وهذه النزعة الديمقراطية عند نجيب محفوظ تجعله يقف دائما الى جانب حرية الرأى : حدث هذا عندما أثيرت قضية كتاب سلمان رشدى « آيات شيطانية » فعندما سئل فى البداية عن اهدار آية الله الخمينى لدم هذا الكاتب البريطانى الهندى قال : « ان ما فعله الخمينى ضد الاسلام وضد القانون الدولى والمبادىء الانسانية ، وللكاتب كل الحرية فى أن يقول رأيه ، والفكر يرد عليه بالفكر وليس بالرصاص » ٠ ولكن ما ان كتب أحمد بهاء الله رحمة الله عليه حول الرواية ورأى نجيب محفوظ أن بالرواية تجديفا وشطحات حتى غير رأيه بالكامل وأدلى بحديث آخر لشبكة « بى ، بى ، سى » الانجليزية قال فيه : « ان ما كتبه سلمان رشدى يدخل تحت بند السب والقذف ، وعليه أن يتوب ٠ والاسلام يقبل التوبة اذا كانت صادقة مخلصة ٠٠ الخ » (ص ٣٢٦) ٠ وموقف نجيب محفوظ

هذا يدل على عمق الفكرة الديمقراطية عنده : فالديمقراطية تعنى حرية الرأى وعدم المصادرة على الآخرين ، لكنها فى الوقت ذاته لاتقبل التهم الجزافية ، والاعتداء غير المبرر على حريات وحقوق الآخرين ٠ وعلى الرغم من وضوح مواقف نجيب محفوظ ووضوح فكره ، وانحيازه الدائم الى قيم الحق والعدالة والديمقراطية وحرية الرأى الا أن البعض منا يشق عليهم الوقوف أو الوصول الى هذه الجوانب المضيئة ، ويكيلون له التهم بسبب رواية « أولاد حارتنا » أو بسبب جملة ترد هنا أو هناك ولايفهمون مغزاها الحقيقى ٠ ولكن ميزة نجيب محفوظ دائما أنه لايلتفت الى أحد فهو مؤمن ايمانا شديدا بأفكاره ، ويدافع عنها باصرار عجيب ٠ وعلى الرغم مما يبدو على سحنته وابتسامته الشهيرة من هدوء وطيبة الا أنه فى الحقيقة مقاتل عنيد ٠ وعلى الرغم أيضا مما اتهم به من ممالأة للحكام والمسئولين الا أنه كان على طول تاريخه الأدبى من أكثر الكتاب الذين وجهوا انتقادات عنيفة لهؤلاء وأولئك ، بكشفه عن مواطن الخلل الاجتماعى ، وتعريته للأخطاء ، وفضحه لعناصر التزييف ، ووقوفه الى جانب الفقراء والمهمشين والمطحونين الذين قد تصنع منهم الظروف الاجتماعية مجرمين عتاة كما رأينا فى « اللص والكلاب » وغيرها من الروايات ٠ ثم ان نجيب محفوظ رجـــل لاتسيطر عليه العقدة المعروفة « بعقدة الخواجة » فهو يعتقد أننا ــ أبناء الشرق ــ لدينا امكانيات هائلة لكنها تحتاج فقط الى تنظيم والى جـــو ديمقراطى حقيقى تظهر من خلاله ٠

وفى المذكرات كلام كثير عن الوظيفة ، وصلته بالفن والفنانين ، وعن سيرته الذاتية أثناء طفولته وصباه ، وعن علاقته بتوفيق الحكيم ويحيى حقى وسلامة موسى وطه حسين والعقاد وغيرهم ، ولكنى ، بالطبع ، لا أقرأ المذكرات نيابة عن القارىء ، بل أقدم له بعض المفاتيح فقط ٠ وسوف يكتشف القارىء أن هذه المذكرات تنطوى على ثراء لاحد له ومن ثم فان عليه أن يدخل اليها بروح نقدية فاحصة ، توازن بين الكلام وتضعه داخل سياقاته المختلفة ، وتكشف عن الجوانب الايجابية والأخرى السلبية وهى سمة لابد منها للوقوف على الخواص التى تحكم حياتنا وتصرفاتنا ٠ وأود أن أختم هذا البحث بموضوعين ، أولهما يتصل بالوضـــع الثقافى الذى نعيشه حاليا ، والثانى موقف لنجيب محفوظ فيه نوع من الدرامية ويدل على طبيعة شخصيته ٠

فيما يتعلق بالنقطة الأولى نجد نجيب محفوظ عند كلامه عن أهمية الوظيفة فى حياة المصريين يقول : « الوظيفة أهم شىء ، وهى القيمة والمكانة ومصدر الوجاهة والنفوذ ٠ جوائز الدولة تذهب كلها الى موظفين كبار ، ولذلك لا أستغرب رؤية أديب نابغ يبحث عن وظيفة فى مؤسسة اعلامية

أو صحفية ، أو برأس صفحة أدبية ليصبح نجما بالموقع وليس بالقيمة الحقيقية . وقد يكون انتاج هؤلاء الأدباء جيدا ويستحق الاشـــادة به ، ومع ذلك فانهم لايتألقون الا اذا تمكنوا من الحصول على وظيفة تتيح لهم الترقية والظهور » . ثم يضيف بعد ذلك : « كان العقاد استثناء من هذا كله ... » ويقول أيضا : « هذه هي مصر منذ أيام الفراعنة ، الفرعون اله ، وهؤلاء الموظفون أنبياؤه ورسله » (انظر صفحة ٣٩ وما بعدها) .

أما الموقف شبه الدرامي فهو موقف نجيب محفوظ من أبيه وعمه : فأبوه كان وفديا ، وكان رجلا مستقيما وملتزما ، ولم يتزوج غير والدته ، ولم تكن له علاقات نسائية ، ومن ثم فانه لاصلة له بشخصية « سي السيد » في رواية « الثلاثية » ، أما عمه واسمه « سعيد » فكان معروفا بكثرة غرامياته وعلاقاته ، وكانت زوجتـه تتشاجر معه لهذا السبب وتشكوه لأخيه الأكبر وهو والد نجيب محفوظ ، الذي كانت العلاقة بينـه وبين زوجته مثالا للحب والاحترام . أما رأي نجيب محفوظ في الشخصيتين فهو : « والحقيقة أني كنت أحب عمي « سعيد » لأنه كان شخصية لطيفة ، والمغرمون بالنساء دائما تجدهم يتميزون باللطف وحسن الحديث والقدرة على الغزل ، كما أنه شخصية متفتحة ومحبة للحياة ، وكان وجيها وسيما ، وعندما كان يرتدي البدلة البيضاء ويضع وردة حمراء في السترة يلفت انتباه حي العباسية كله » . أما عن والده فيقول : « الأب في المجتمع الشرقي هو الركن الأساسي للأسرة . وعندما يرزقك الله بأب ملتزم لايشرب الخمر ولا يلعب القمار فهذه نعمة كبرى » (ص ٢٢) . أليست هذه هي شخصية نجيب محفوظ المتفتحة المحبة للحياة ، والملتزمة كأقوى ما يكون الالتزام ؟

نجيب محفوظ والعلاقة
بين جيلين

تحدث ناقد أسباني ذات مرة عن علاقة الشاعر الأندلسى العالمى خوان رامون خمينيث (نوبل فى الآداب عام ١٩٥٦) بالجيل التالى له (١) فقال : « ان خوان رامون معلم المبدعين لا معلم الأتباع » • وفى رأيى أن هذه الكلمات تتمثل كذلك خير تمثيل فى العلاقة بين نجيب محفوظ وبين الجيل الذى لم يتله مباشرة ، وانما ظهر بعده بحوالى ثلاثين عاما (٢) ، وهو ما يعرف بجيل الستينيات • فقد ارتبط أبناء هذا الجيل ارتباطا حميما بنجيب محفوظ ، وتوثقت علاقاتهم به منذ أن بدأت صلتهم بالأدب فى أواسط الخمسينيات أو فى الستينيات ، ومعظمهم — ان لم يكونوا جميعهم —قد أظهروا تأثرهم به ، واعجابهم بقدراته الروائية الفذة ، بل ان بعضهم ظلوا حتى فترة متقدمة من انتاجهم الروائى يبدون وكأنهم يستمدون مشروعيتهم الفنية من صلتهم بنجيب محفوظ ، أو دخولهم فى مصاف تلامذته والمتدربين فى ساحته • وعلى الرغم من أن هذه العلاقة الحميمة شهدت بعض الانحرافات أحيانا ، وخاصة عندما كان يظهر ناقد دعى أو كاتب متحذلق ويدعى أن فلانا (برواية واحدة مثلا أو روايتين) قد تجاوز نجيب محفوظ بكذا وكذا (٣) أقول : على الرغم من ذلك ظلت علاقة نجيب محفوظ بجيل الستينيات ، بل بالأجيال التالية له جميعا علاقة يسودها الحب والتقدير والاعتراف بالجميل • بل انى أزعم أن نجيب محفوظ ، من بين كل الكتاب العالميين يتميز بميزتين واضحتين جدا هما :

---

(١) وهو جيل لوركا ، وخورخى جيين ، ورفائيل البرتى ، وخيراردو دييجو ، وغيرهم •

(٢) ذلك أن نجيب محفوظ ينسب الى جيل ثورة ١٩ فى حين ينسب جيل الستنيات الى ثورة ١٩٥٢ •

(٣)اخر هذه التعليقات ما كتب فى مصر خلال الشهور الأخيرة عن رواية أولى لكاتبة ناشئة من انها قد تجاوزت نجيب محفوظ بمراحل ، وكأن التجاوز سهل الى هذه الدرجة !! •

١ – أنه كاتب صاحب مدرسة كبيرة ورائدة لا يستطيع أحد أن يكابر ويدعى أنه لم يتعلم منها شيئا .

٢ – أنه يكاد يشكل بمفرده جيلا له ملامحه القوية ، المتنامية ، المتطورة مع تطور الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية . ومن ثم تنوعت المراحل فى أدب نجيب محفوظ بدءا من المرحلة التاريخية فى الثلاثينيات ، ثم الواقعية النقدية فى الأربعينيات ، ثم المرحلة الميتافيزيقية فى الخمسينيات ، تلتها الواقعية الجديدة فى الستينيات .. الخ . وفى كل مرحلة من هذه المراحل قدم نجيب محفوظ أعمالا قوية تؤصل لهذا الاتجاه أو ذاك ، حتى أصبح – بدون أدنى شك – عملاق الرواية العربية . وقد غطى هذا الانتاج العظيم المتنوع على كل انتاج روائى ظهر لأبناء جيله . ومعروف أن جيل نجيب محفوظ كان يضم كتابا كبارا مثل عبد الحميد جوده السحار ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ومحمود البدوى وسواهم . بل ان نجيب محفوظ نفسه أعلن ذات مرة عن اعجابه الشديد بعادل كامل عندما قال : « عادل كامل من طليعة كتاب جيلنا بغير جدال ، و « ملك من شعاع » و « مليم الأكبر » من عيون الأدب العربى المعاصر ، ويمكن أن نعد مؤلفهما رائدا لمدرسة أدبية اتضحت معالمها فيما بعد . ولما قرر التفرغ للمحاماة خسر الأدب العربى أديبا لا يعوض بحال .. ولكننى لا أستبعد أن يعود الى الأدب يوما ما » (٤) .

ولكن الذى حدث هو أن نجيب محفوظ ظل وحده شامخا على امتداد اكثر من خمسين عاما ، أحدث خلالها تحولات مهمة فى مسيرة الرواية العربية . وبدا الأمر وكأنه وحده يمثل جيلا بقيمه ، وأفكاره ، ورؤاه ، وتقنياته المتنوعة والمتطورة . ومن ثم صار الناس يتحدثون عن نجيب محفوظ وكأنهم يتحدثون عن جيل كامل .

ولهذا لم أعجب عندما وصلنى كتاب ظهر فى القاهرة منذ شهرين تقريبا تحت عنوان « نجيب محفوظ – صداقة جيلين » (٥) للكاتب الروائى محمد جبريل الذى ينسب الى جيل السيتينيات . وعندما قرأت الكتاب عدت الى تحليل العنوان بعد أن اكتشفت أن الجيلين هما :

(٤) مجلة الآداب البيروتية ، يونية ١٩٦٠ .

(٥) صدر الكتاب فى سلسلة « كتابات نقدية » التى تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة ، ويشرف عليها الزميل فؤاد قنديل .

نجيب محفوظ الذى يمثل الجيل الأول ، ومحمد جبريل الذى يقدم رؤيته حول أديب نجيب محفوظ فى ست مقالات طويلة قال عنها : « أقلب الآن فى أوراق قديمة وجديدة ، مقالات وحوارات ، بعضـها نشر وبعضها لم ينشر ، صدى للعلاقة بين جيلين ينتمى أحدهما الى ثورة ١٩١٩ ، والآخر الى ثورة ١٩٥٢ . أستاذ عرف طريقه ، واستقر سيدا للرواية العربية ، وتلميذ اطمأن بالكاد الى خطوات طريقه » (ص ١٠) .

ولاشك أن عنوان الكتاب ينطوى على دلالة خطيرة . فقد كنت أتوقع ـ وهذا هو المنطقى والطبيعى ـ أن يقدم محمد جبريل فى اطار هذا العنوان (صداقة جيلين) رؤيته بوصفه واحدا من أبناء جيله تجاه جيل آخر يشترك مع نجيب محفوظ فى سمات محددة وقسمات واضحة، لكنه اعتبر نجيب محفوظ جيـلا قائما بذاتـه ، وتعامل معه على هذا الأساس ، وذلك كما يتضح من قوله : « اجتهدت فى التعرف الى عالم نجيب محفوظ ، توصـلا لجواب السؤال : لماذا ؟ .. لماذا أصبح نجيب محفوظ ـ كما وصفه لويس عوض بحق ـ مؤسسة قومية ، وتفرد باقتدار عن أبناء جيله ، وعن كل معاصريه ؟ (ص ١١) . وهذه المقولة صارت من أكثر المقولات مدعاة للتصـديق ، وعدم الاختلاف حولها . وقد حكى جبريل حكاية تدل على أن أبناء جيل نجيب محفوظ أنفسهم آمنوا بهذه الحقيقة ولم يختلفوا عليها : فقد ذكر أنه ، أى جبريل ، كان يصحب الأديب الراحل عبد الحميد السحار وشقيقه الناشر سعيد السحار الى جلسة اسبوعية . وقد دار الحديث ذات مرة ، أثناء السير بالسيارة ، حول نجيب محفوظ وقيمته بين روائيى جيله ، فقال سعيد السحار : من المؤكد أن نجيب محفوظ هو أفضل الروائيين المصريين على الاطلاق ، ويقول جبريل : « والتفت الى الروائى عبد الحميد السـحار ـ وكان يجلس فى المقعد الخلفى ـ أحاول أن أتبين فى وجهه رأى شقيقه ، فلم يبد أنه قد تأثر ، أو أحس بضيق ، وأدركت أن مكانة محفوظ المتميزة بين أبناء جيله حقيقة يتقبلها العقلاء من أبناء ذلك الجيل » (انظر ص ٧٧ ـ ٧٨) .

اذن لم يشذ محمد جبريل عن الرأى المتعارف عليـه عنـدما تعامل مع نجيب محفوظ بوصفه جيلا قائما بذاته ، ولكن ما فعله جبريل لم يكن بحثا فى العلاقة النظرية بين جيل وجيل ، وانمـا جاء كتابه ـ كما أسلفنا ـ عبارة عن دراسات وتأملات فى أدب نجيب محفوظ نشرت فى أزمنة مختلفة ، وعناوينها بالتحديد هى : ١ ـ هذه الأوراق ٢ ـ التكوين ٣ ـ .. وملامـح أخرى ٤ ـ هذه الشخصـيات ٥ ـ أدب له فلسـفة

٦ ــ الطريق الى نوبل • وقد نبهنا جبريل الى أن هذه الصفحات ــ مثل كل محاولاته فى الكتابة غير الابداعية ــ تصدر عن ذات الفنان بأكثر مما تقف داخل أسوار النقد (ص ١٠) •

وصدور هذا الكتاب عن واحد من أدباء جيل الستينيات فرصة طيبة للتأمل فى العلاقة القوية التى ربطت بين نجيب محفوظ وبين أبناء هذا الجيل • ومن ثم فاننا سوف نقلب الترتيب الذى يفترض أن يتم بين محمد جبريل وجيل نجيب محفوظ ، لنجعله تأملا فى العلاقة بين نجيب محفوظ وجيل الستينيات • ولاشك أن هذه ميزة من أهم مميزات كتاب محمد جبريل وهى أنه يدفعك الى التأمل فى سر هذه العلاقة القوية • لقد تجلت فى سير أبناء هذا الجيل وراء كل خطوة خطاها نجيب محفوظ ، وفى استيعابهم الشديد لأدبه ، ومحاولاتهم الجادة للخروج من أثره فى أعمالهم الفنية فضلا عن كتاباتهم عنه ، ومن أبرز ذلك هذا الكتاب الأخير لمحمد جبريل ، وكتاب جمال الغيطانى الشهير « نجيب محفوظ يتذكر » •

مسألة الأجيال :

ظهرت هذه المسألة فى التنظيرات النقدية الأوربية فى بدايات القرن الميلادى الحالى ، عندما انتشرت ظاهرة تقسيم الأدباء الى أجيال متعاقبة • ففى اسبانيا ــ على سبيل المثال ــ ظهر جيل ٩٨ نسبة الى عام ١٨٩٨ وهو العام الذى شهد هزيمة أسبانيا أمام الولايات المتحدة الأمريكية وفقدانها لآخر مستعمرتين لها وهما بويرتوريكو والفليبين • وقام أبناء الجيل المذكور يدعون الى النهوض وتجاوز الأزمة للخروج من أسر التخلف • وكان الجيل يضم كتابا وشعراء كباراً منهم الفيلسوف ميجيل دى أونامونو ، والشاعر أنطونيو ماتشادو والروائى بيوباروخا • ثم توالت الأجيال فظهر جيل ١٩١٤ ومن أبرز أعلامه الشاعر خوان رامون خمينيث والفيلسوف خوسيه أورتيجا اى جاسيت ، ثم جاء أعظم جيل شعرى ظهر فى اسبانيا فى العصر الحديث وهو جيل ١٩٢٧ الذى اشتهر منه أعلام مثل جارثيا لوركا ورفائيل ألبرتى • وهكذا أخذت الأجيال تتلاحق ، والتنظيرات بشأنها تتلاحق كذلك • ومن أبرز ما أذكره فى هذا الصدد كتاب الناقد الفيلسوف خوليان مارياس الذى حدد الفترة الزمنية التى تفصل بين كل جيل أدبى وآخر تال له بحوالى خمسة عشر عاما •

وفيما يتعلق بنجيب محفوظ وجيل الستينيات فان الفترة الزمنية التى تفصل بينه وبينهم لا تقل عن ثلاثين عاما ومن ثم فان هناك جيلا

فى الوسط أشعر بأنه ظلم لأسباب كثيرة من بينها : أن الفترة التى كان من المفروض أن يتالق خلالهـا شـهدت نزوح معظم أعضائه للعمل خارج البلاد ، كما شهدت بداية تراجع فى الحركة النقدية ومن ثم بدوا وكأنما قد أسدل عليهم ستار كثيف ، فى وقت كان يظهر فيه جيل آخر ، هو جيل الستينيات ، بدأ يطرق أبواب المحافل بقوة ، ويصل نفسه بأعظم شـعاع بقى من جيل سابق وهو نجيب محفوظ ٠ ولهذا بدا ارتبـاط نجيب محفوظ بجيل الستينيات أقوى من ارتبـاطه بالجيـل التـالى له مباشرة ٠ وهذه قضية أرى أنها فى أمس الحاجة الى بحث واعادة نظر للتحقق من السؤال التالى : هل حدث تطور طبيعى ، فى مجال الرواية ، من جيل نجيب محفوظ ، الى الجيل التالى له ، ثم الى جيل الستينيات ؟ أم أن الذى حـدث كان نوعـا من القفز : من نجيب محفوظ الى جيـل الستينيات مباشرة ؟ ٠ ومما له دلالة فى هذا الصـدد أن النقد فى مصر لم يقر حتى الآن أية تسمية لجيل الوسط هذا ، ومن ثم فان الناس تشير اليه تارة باسم الجيل التـالى لنجيب محفوظ ، وجيـل الوسـط ، أو جيل الحلقة المفقودة (كما فعل الدكتور سيد حامد النساج فى مجال القصة القصيرة) ، وهى ـ كما نلاحظ ـ تسميات هلامية تعكس أزمة النقد فى مصر ، كما تعكس الظلم البين الذى يمـكن أن يتعرض له جيـل بأكمله عند غياب المعـايير النقدية الدقيقـة ٠ واذا كانت هذه ليست قضيتنا الآن فاننا نتركها لنركز على ما نحن بصدده ، والمهم لدينا فى هذه الدراسة هو تلك العلاقة القوية التى ربطت بين نجيب محفوظ وجيل الستينيات ٠

جيـل له ملامــح :

ليس من السهل أن يطلق اصطلاح الجيل على أية مجموعة ، لأنه لابد أن تكون هناك ملامح مشتركة تجمع بين أعضائه من بينها التقارب فى السن ، والاهتمامات ، والرغبة المتبـادلة فى التلاقى والتفاهـم ، والالتفاف حول مبدأ عام يشملهم جميعا ، والاتجـــاه نحو تحقيق هدف يؤدى الى حدوث نقلة فى تطور أدب ما ، وغير ذلك من عناصر مشتركة يقتنع بها أصحابها أولا ، ويعملون على اذاعتها ونشرها بين النـاس ٠ حدث ذلك ـ على سبيل المثال ـ مع جيل ١٩٢٧ فى اسبانيا ، اذ اجتمعوا على هدف واحد هو تأصيل اتجاه الشعر الصافى ، وان كان هذا لم يمنع أن كل واحد منهـــم كان له ابداعه الخاص المتميز عن غيره ٠ ثم انهـــم أجمعوا على تقدير شخصية أدبية رأوا أنها كانت تمثل طليعة بالنسبة لهم ، وهى شخصية الشاعر القرطبى لويس دى جونجورا ، وقد أقاموا

احتفالا عام ١٩٢٧ لاحياء الذكرى المئوية الثالثة لوفاته ، ومن ثم أطلق عليهم اسم جيل ٢٧ · وكان لويس دى جونجورا شاعرا مطمورا ، لم يفهم حق الفهم من قبـــل الناس أو النقاد على امتـــداد فترة تزيد على ثلاثمائة عام ، ولكنهم رأوه الممثل الحقيقى او الطبيعى للشعر الصافى قديما ، فالتفوا حول أدبه ، وأزاحوا الركام عنه ، واقروا بأستاذيته ·

وقد حـدث شىء من هذا القبيل بين جيـل الستينيات ونجيب محفوظ الذى كان ـ ومازال ـ ملء السمع والبصر فأقروا بأستاذيته ، وعبروا عن افتتانهم الشـديد به أدبـا وشـخصية · ولا أعتقد أنى فى حاجة لأن أدلل على ارتباط كاتب مثل جمال الغيطانى بنجيب محفوظ ارتباطا شديدا ، وقل مثل ذلك فى يوسف القعيد ، أما بالنسبة لمحمد جبريل فيكفى أن نتوقف عند بعض فقرات فى كتابه الأخير « صـداقة جيلين » لنرى كيف ينظر الى نجيب محفوظ · انه يعتبره أهـم ظاهرة روائية عربية (ص ٦) ، وأخطر كاتب مصرى (ص ٩٦) ، بل انه يقول : « وأسمح لنفسى بأن أقول : ان نجيب محفوظ هو مصر · وكما لا أستطيع أن أتخيل مصر من غير نهر النيل ، فاننى لا أستطيع أن أتخيل مصر من غير كاتبها نجيب محفوظ » (ص ٩٧) · ثم ان شخصية نجيب محفوظ تأسره : « تأسرنى طريقته فى الحوار » (ص ٧) · والعلاقة بين نجيب محفوظ وتلامذته ، على المستوى الانسـانى تتبلور فى الكلمات التالية على لسان محمد جبريل (أو بقلمه) ، يقول : « نجيب محفوظ نحبه ولا نخشاه ، ولا نرهبه · انه منـا وعلينـا ، يجلس فى المقاهى ، ويفضـل السير على القدمين ، ويتجول فى الشوارع ، ويصـادق كل الأجيال ، ويجيب على كل الأسئلة ، ويطلق ضـحكة مجلجلة للنكتة التى تستهويه ، ولا يهمـل الرد على الرســائل ولا على التليفون · ويتحدث بنفسـه ، ولا يأتى الصوت بأن « الأستاذ » فى الحمام أو مشـغول ، ولا يشغله أن يكون لمكتبه سكرتيرة ، أو يتولى أحد ادارة أعماله ، ولا أن يكون له فى البيت حجرة مكتب · فعل الكتابة يمكن أن يتم على ترابيزة السفرة » (ص ٨٧) ·

جيـل من المبدعين :

ولم تكن علاقة نجيب محفوظ بجيل الستينيات ـ كما أسلفنا ـ علاقة المعلم بالأتباع ، وانما كانت علاقة المعلم بالمبدعين · ولهذا جاء انتاجهم مختلفا عن انتاج أستاذهم ، وصار لكل منهم طابعه المميز ، الذى يفصله عن نجيب محفوظ من جهة وعن بقية أعضاء الجيل من جهة أخرى· فمنهم من ركز اهتمامه على استلهام التراث مثل الغيطانى ومحمد جبريل،

ومنهم من اهتم بالمشكلات التى يتعرض لها الانسان المعاصر فى مصر مثل صنع الله ابراهيم ويوسف القعيد ، ومنهم من حاول التعبير عن أشواق الناس وتطلعاتهم فى القرية المصرية مثل عبد الحكيم قاسم ، وهنـاك من اهتم بشعرية القص مثل بهاء طاهر ٠ ثم ان هذا الجيل يضم عددا آخر من الكتاب اشتهروا بكتابة القصة القصيرة ، ولكنهم فى السنوات الأخيرة أخذوا يتحولون الى الرواية مثل محمد مستجاب ، وأحمد الشيخ، وابراهيم أصلان ٠ وقد تشكلت خلال عقد الثمانينيات ، بالتحديد ، الملامح الخاصة لكل منهم ، وذلك بامتداد ابداعاتهم عمقا ومساحة ٠

فصنع الله ابراهيم برواياته « تلك الرائحة » و « نجمة أغسطس » و « اللجنة » و « بيروت ٠٠ بيروت » ، وأخيرا « ذات) أثبت أنه كاتب مناضل ، مخلص لفنه ، مخلص لأهله ومجتمعه ، حريص على أن يعرض حياتهم بخيرها وشرها على مرآة ذاته ٠ وقد سبق أن شبهته فى دراسة سابقة عنـه (٦) بالروائى الأمريكى دوس باسوس الذى كانت اعماله تسجيلا للأحداث المهمة لمجتمعه فى عصره ٠ ومحمد يوسف القعيد التزم بالتعبير عن الطبقات الفقيرة المطحونة سواء فى الريف ، حيث أصـله ومنبعه ، أو فى مدينة القاهرة الكبرى حيث يقيم ٠ وقد كانت ثلاثيته « شكاوى المصرى الفصيح » أقوى تعبير عن شريحة اجتماعية اتخذت من المقابر لها سكنا ٠ ومحمد جبريل استلهم التراث فى بعض أعماله مثل « امام آخر الزمان » و « من أوراق أبى الطيب المتنبى » و و « قلعـة الجبل » وحاول التعبير عن هموم حاضرة فى روايات أخرى مثل « قاضى البهار ينزل البحر » و « النظر الى أسـفل » ٠ أما عبد الحكيم قاسم ـ رحمه الله ـ فقد نجح نجاحا باهرا فى بلورة مشاعر الناس فى القرية المصرية بأتراحها وأفراحها فى روايته الأولى « أيام الانسان السبعة » ، ثم توالت أعماله لتشكل منظومة رائعـة عن هذا العالم الذى لا يستطيع أن يتغلغل فيه الا من خبره بحق وصدق ٠ وجمال الغيطانى تنوع انتاجه من الرواية المستلهمة للتراث ، الى القصـــة القصـــيرة ، الى المقالة ، الى الحوار ، وبالأخص كتابه المذكور عن نجيب محفوظ ، وأنا أعتقد أنه طاقة جيدة ، ومازال أمامه فسحة واسعة للاجادة واثبات أنه كاتب كبير٠ أما بهاء طاهر فقد اهتم النقاد به اهتماما كبيرا وخاصة بعد نشر روايته « خالتى صفية ٠٠ والدير » ، وهى رواية سـهلة ممتعة ، تعود بالقارئ مرة أخرى الى ألفة الفن الروائى وسحره وجاذبيته ، وتوحى بكسر الكثير

---

(٦) انظر : د٠ حامد أبو أحمد ، دراسات نقدية فى الأدبين العربى والاسبانى » ، دار الفكر العربى ، القـاهرة ، ١٩٨٧ ٠

من المقولات التى درج لنقاد على تدولها فى السنوات الأخيرة ، وهى مقولات كان لها دور سيىء فى حجب الكتابة الابداعيــة عن القــارىء وعزوف القــارىء عنها ٠ وابراهيم أصلان يشارك بروايتين : « مالك الحزين » و « وردية ليل » اللتين لقيتا اهتماما كبيرا من جانب النقاد ٠ كذلك أحمد الشيخ يقدم روايتين ضمن رباعية عن « الناس فى كفر عسكر » ، ويثبت بذلك أنه قادر على ممارسة فن الرواية مثلما أبدع من قبل فى القصــة القصيرة ٠ ومحمد مستجاب يكتب عن « نعمان عبد الحافظ » ويكسر الحاجز بين فن الرواية وفن الشــعر بل بين الفنون الثــلاثة : والقصة القصيرة والرواية ٠ وهنــاك آخرون نتمنى أن تتاح الفرصــة للتوقف عندهم فى دراسة قادمة ان شاء الله ٠

وهكذا يثبت أبنــاء جيل الستينيات أنهم جديرون بالانتساب الى نجيب محفوظ ، وأنهم مؤهلون لدفع فن الرواية العربى الى الأمام ٠

على هامش الحوار مع الدكتور حمدى السكوت

هل يشهد عقد التسعينيات ازدهار الفن الروائي في مصر؟

عندما انتهيت من قراءة الحوار الذى أجـراه الأستاذ جهاد فاضل مع الناقد الدكتور حمدى السكوت (ثقافة اليوم • الخميس ٢٥ جمادى الأولى ١٤١٣ هـ — ١٩ نوفمبر ١٩٩٢) تذكرت مقولة شهيرة للكاتب الروسى الشهير ميخائيل باختين تقول : « ان التفكير الانسانى لا يغدو صحيحا ، ولا يتحول الى فكرة الا بالاحتكاك الحى مع فكرة اخرى ، تتمثل فى صوت الآخرين ، أى فى الوعى الذى يعبر عنـــه الخطاب • الفكرة حدث يجرى حتى يصل الى نقطة التلاقى الحوارية بين وعيين أو أكثر » • ومن هذا المنطلق أردت أن أتحاور مع ما ورد فى الحوار المذكور ، أى من منطلق الاضافة لا من منطلق النقض أو الرفض •

فقد انطوى الحوار مع الدكتور السكوت على قضايا مهمة مثل غربة القراءة فى عالمنـــا العربى ، وعدم قيـــام الأجهزة الاعلامية المتطورة مثل الراديو والتلفاز بدورها المطلوب فى تنمية عادة القراءة لدى الناس ، على عكس ما يحدث فى هذه الأجهزة فى أوربا وأمريكا حيث تحاول أن تكون عنصرا فعالا فى دفع الجماهير الى الاسهام فى الناتج الثقافى ••• الـــخ ، ولكن ما يهمنا فى هذه القضايا المطروحـــة هو رأيه بخصوص « وضع الرواية الآن فى مصر » ، وقد لخص الملحق هذا الرأى تلخيصـــا جيدا فى تقديمه للحوار يحسن أن ننقله بنصه• نقرأ : « لا يبدو الدكتور حمدى السكوت متفائلا ازاء ما يجرى فى منطقة الأدب العربى فى وقتنا الراهن • فالأدباء الشبان لا يهيئون لأنفسهم ظروف النجاح ، والأسباب كثيرة : الثقافة بينهم غير شائعة ، وكذلك اللغات الأجنبية ، واهتمامهم ينصب على الظواهر والأشـــكال وكأن باستطاعة هذه وحدها أن تخلق أدباء أو أن تهيىء للأديب أسباب تقدمه وتفوقه • ومقابل هذا الموقف السلبى من الأدباء الشبان ، وحتى من جيل الستينيات ، يقف السكوت وقفة اجلال وتقدير أمام جيل الرواد ، جيـــل نجيب محفوظ ويوسف ادريس ، فيعتبره الجيل الذى بلغت فيه القصة والرواية أوجهما » •

وقبل أن أقدم رؤيتى لمشهد الفن الروائى فى مصر خلال السنوات الماضيـــة القريبـــة (أى أواخر الثمانينـــات والشهور المنصرمة من التسعينيات) والآفاق المتوقعـة لهذا الفن خلال العقد الحالى ، أقول ان هذه الرؤية السالبـة للدكتـور حمدى السكوت ولكثيرين من أبناء جيله تنعكس على تصرفاتهم ازاء ما يقدم اليهم من انتاج روائى ، وقد تجسد هذا بصورة صارخة فى منتصف العـام الحالى عند الاعلان عن جوائز الدولة التشجيعية فى مصر ، والدكتور السكوت ـ حسب علمى ـ عضو فى لجنة الرواية · فقد تم حجب الجائزة فى فرع الرواية ، على الرغم من أنه كانت هناك روايات جيدة تقدم بها أصحابها للحصول على الجائزة، منها روايـة « نهر السماء » لفتحى امبابى ، وروايـة « سيرة الشيخ نور الدين » لأحمد شمس الدين الحجاجى ، ورواية « عطش الصبار » ليوسف أبو رية · ولكن كل أعضاء اللجنة ـ فيما عدا الدكتور سـيد حامد النساج ـ رأوا أن كل الانتاج المتقدم لا يرقى للحصول على الجائزة، ومن ثم اقترعوا على حجبها · وكانت ضـجة كبرى شغلت بها الصحافة الأدبية فترة غير قصيرة خلال الصيف الماضى ، حتى أن الناقد الكبير الأستاذ رجاء النقاش قام بعمل دراسة مطولة لرواية « نهر السماء » نشرت فى مجلة « المصور » ·

وأنا لا أختلف مع الدكتور حمدى السكوت حول الأهمية الكبرى لنجيب محفوظ ، ويوسف ادريس ، فكل منهما وصل بفنه الى قمته ، الأول فى فن الرواية والثانى فى فن القصة القصيرة ، حتى أصبحت مهمة أى أديب يأتى بعدهما صـــعبة للغاية ، لأن أى أديب فى هذا الفن أو ذاك مطالب بأن يتجـاوز نجيب محفوظ ويوسف ادريس ، أو يضيف الى كل منهما اضافات قوية وواضحة ·· كل هذا صحيح ، ولكن صحيح أيضا أن المشهد الروائى فى مصر الآن ينطوى على جملة من الظواهر فى غاية الأهمية يمكن أن نرصدها ـ فى ايجاز شديد ـ على النحو التالى :

ـ هنـاك الآن مجموعة من الأجيال تتنافس بشكل لافت للنظر بدءا من جيل الخمسينيات الى أحدث جيل ظهر فى الثمانينيات ·

ـ كل فرد من أفراد هذه الأجيال يحاول ، ما وسعه الجهد ، أن يستفيد من أحدث التقنيات العالميـــة فى فن القص · فهؤلاء قد قرءوا نجيب محفوظ ويوسـف ادريس وسواهـما من الكتاب العرب قراءة فاحصة مستوعبة ، وفى الوقت نفسـه يقرءون جارثيا ماركيز ، وخورخى أمادو ، وماريو فارجس وسواهم من كتاب الرواية فى العالم ·

- على الرغـــم مـــن أن الكثيرين مازالوا فى طور التحقق ومـــن ثم لا يصح الحكم عليهم حكما مطلقا الآن ، الا أن عددا كبيرا منهم صدر له انتاج كثير متميز يجعـــل من الصعوبة بمكان أن يأتى أى ناقد ويلغى بجرة قلم كل الانتاج الروائى والقصصى فى مرحلة ما بعد نجيب محفوظ ويوسف ادريس ٠

ولن أمضى فى تتبع هذه الظواهر حتى لا يتجاوز هذا المقال الحيز المسموح به ، ومن ثم ســوف أركز فيما بقى لى من ســـطور على المشهد الروائى فى مصر خــلال السنوات الأخيرة لأرى أمرين : هل يمــكن أن ينطوى هذا المشهد على نوع من الازدهار للفن الروائى فى مصر ؟ وما هى الآفاق المستقبلية لذلك ؟

لقد صدرت خلال الثلاثة أعوام الأخيرة مجموعة كبيرة من الروايات فى مصر ٠ ولن أخفى على القارىء أنى كنت أحاول أن أسابق الزمن من أجل الاطلاع على هذا الانتاج الجديد ، ولكن الطاقة البشرية لها حدود فقد قرأت عددا كبيرا من الروايات التى صدرت ، ومازال هناك العدد الأكبر لم أتمكن من قراءته بعد ٠ وماذا أفعل ؟ يبدو أن كل الأجيـــال صـــار فيما بينها اتفـــاق ضمنى على أن تســـابق ، وأن تتخلص من كل ما لديها بدفعه الى القارىء فى زمن تسود فيه « نظرية التلقى » ومفهومات ريفاتير وياوس وسواهما عن القارىء المبدع ، أى الذى يشارك فى انتاج النص ٠ وقد أعلن رولان بارت منذ ســنوات طويلة « أننا نقف الآن على مشارف عصر القـــارىء » ، وجاء الكتاب وأصحاب النظريات بعد بارت وقالوا اننا الآن نعيش فعلا فى زمن القارىء ٠ وهكذا أسرع أدباؤنا الى الاشتباك مع القارىء المشارك فى انتاج العمل فقدموا اليه كل ما لديهم، وساعدهم على ذلك بعض الازدهار الناشىء الآن فى مجال النشر ٠ وهناك عوامل أخرى ســـاعدت على ذلك من بينها ازدهـــار حركة الترجمة من العربية الى اللغات الأجنبية بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل٠ ومن ثم فان الأدباء العرب يتطلعون أو يحلمون بأن يجدوا من التشجيع عند القارىء الأجنبى ما لم يجدوه عند القارىء العربى ٠

المهم ازدهرت حركة الرواية خلال السنوات الثـــلاث الأخيرة فى مصر ، وظهر عدد كبير من الروايات نرصدها - أو بعضها - بطريقة أقرب الى النهج الببليوجرافى منه الى الرصد النقـــدى (حيث المجال لا يسمح الآن) وفقا لتتابع الأجيال على النحو التالى :

— أجيال ما قبل الستينيات :

وقد أخترت هذه التسمية حتى لا أتوقف عند بعض الشكليات التى تشكل فى بعض الأحيان ضرورة منهجية مثل هل تصح النسبة الى العقود أم لابد من توفر شروط أخرى ؟ وهل هذا الشخص أو ذاك من جيل الخمسينيات أم لا ؟ .. الخ وأنا شخصيا لى اعتراض على تسمية « جيل الستينيات » شرحته فى مكان آخر ، ولكن طبيعة هذا المقال الرصدية تجعل من الأفضل الالتزام بالتسميات الشائعة .

ويلاحظ أن أجيال ما قبل الستينيات قد أرادت أن تساهم بقوة فى اثراء الحركة الأدبية الحالية ، ومن ثم تنوع انتاجهم ، وحاولوا الاستفادة من التقنيات الجديدة السائدة . فعبد الفتاح رزق يصدر له خلال هذا العام « اغتصاب أوراق مجهولة » ، وكانت قد صدرت له فى أكتوبر عام ١٩٨٩ رواية « يا مولاى كما خلقتنى » ، وهو فى كلتا الروايتين يحاول أن يرصد التغيرات والتحولات الغريبة التى حدثت فى المجتمع المصرى خلال السنوات الأخيرة . وعبد الفتاح الجمل تصدر له رواية باسم قريته « وليعذرنى القارىء اذ لم أتذكر اسمها الآن لأنى أكتب من الذاكرة) (*) تثير اهتماما كبيرا بين تلامذته ومحبيه وعارفى فضله وفنه ، حتى أن مجلة « الثقافة الجديدة » قد خصصت لها ملحقا فى شهر يونيه الماضى على ما أذكر . ومحمد جلال يصدر « درب ابن برقوق » فيضيف الى رصيده الكبير رصدا جديدا للحارة القاهرية ، ويضيف الى ما أبدعه قلم نجيب محفوظ ابداعا جديدا فيه الجدة والطرافة . وأمين ريان يقدم « مقامات أمين ريان » التى صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٠ ، ويعيد نشر انتاجه الذى صدر فى الخمسينيات مثل رواية « حافة الليل » وعلى الرغم من طول المسافة بين الظهور الأول للرواية وظهورها الثانى فانها تثير الاهتمام لدى شباب النقاد فيكتب عنها د. رمضان بسطويسى ، ومجدى توفيق ، وتحتفى بها جماعة « نصوص ٩٠ » . وفتحى غانم أيضا يقدم عملا جديدا لا أذكر عنوانه الآن ، ويصدر الآخرون أعمالا أخرى .. وهكذا يثبت هذا الجيل الرائد أنه مازال قادرا على العطاء .

— جيل الستينيات :

نشط أبناء هذا الجيل خلال السنوات الأخيرة بشكل لم يسبق له مثيل . فقد أصدر محمد جبريل خلال عام ١٩٩١ روايتين هما « قلعة

(*) انها رواية « محب » .

الجبـل » و « النظر الى أسـفل » . والأولى منهما تأخذ طابـع الرواية التاريخية أو التى تستلهم التاريخ ، وهو تيار كان ـ ومازال ـ محمد جبريل من أبرز ممثليه ، أما الثانية فتركز على بعض الهموم المعاصرة مثل التحولات الذى حدثت خـلال عصرى عبد النـاصر والسادات وما صحب ذلك من انعكاسات نفسية واجتماعية . وصنع الله ابراهيم يواصل فتوحاتـه فى الكشف عن مواطن الخلل فى المجتمع ، وتأتى روايته « ذات » التى صدرت فى هذا العام لتضاف الى انتاجه المتميز بدءا من « تلك الرائحة » الى « بيروت .. بيروت » . وجمـال الغيطانى تصدر له رواية « هاتف المغيب » هذا العام أيضا ، والتى انقسم النقاد بشأنها الى طائفتين : طائفة تشجبها وترى أنها رواية ضعيفة متهالكة ، وطائفة أخرى (مثل الدكتور صلاح فضـل فى مجلة « العربى » عدد أكتوبر ١٩٩٢ م) ترى أنها تضارع العالم الأسطورى الذى أبدعه قلم جارثيا ماركيز . وخيرى شلبى يصدر رواية « وكالة عطية » وهى رواية لقيت حفاوة كبيرة من نقاد الأدب . وأحمد الشيخ يقدم الجزء الثانى من روايته « النـاس فى كفر عسـكر » ، ويأتى هذه المرة تحت عنوان « شوق » ، وهو اسم الشخصية الرئيسية فى الرواية ، ويحاول أحمد الشيخ فى هذه الرواية أن يحشد مجموعة من التقنيات الجديدة التى تساعد فى تقديمه الى القـارىء بطريقة تدل على حداثته أو حداثة الكاتب وتطوره واستفادته من تيارات القص العالمية . وبهاء طاهر يلفت الأنظار بقوة الى روايته الأخيرة « خالتى صفية والدير » التى حاول أن يقدم من خلالها نمطا من القص يخلو من التعقيد والتقنيات المتشابكة ، كى يركز بصورة قوية على براعة القص ، وسهولتـه ، واثارته للدهشة والمتعة . وعندما أضاف النقاد هذا الابداع الأخير الى ما أبدعه بهاء طاهر من قبل لم يترددوا فى أن يعلنوا أن لدينا الآن من كتاب الرواية من يستحقون الاشادة ، وتسليط الأضواء مثلما يفعل الأجانب مع كتابهم المتميزين . ويوسف القعيد يصدر روايته الأخيرة (أو ما تسمى بالقصة الطويلة) « مرافعة البلبل فى القفص » ، وكانت قد صدرت له قبل أشهر قليلة روايـة « وجـع البعاد » ، وبهذا يثبت يوسف القعيد أنه كاتب دءوب يحاول دائما البحث عن الجوهر الحقيقى للأشياء على نحو ما فعل من قبل فى روايته الشهيرة « شكاوى المصرى الفصيح » ، وروايته الأخرى « الحرب فى بر مصر » . وهنـاك مجيد طوبيا وغيره ما لا يتسع المجال الآن لذكرهم جميعا . وكل واحد من هؤلاء ـ كما رأينا ـ مشروع قائم بذاته ، وكل منهم أيضا يستحق لقب الكاتب الكبير لأن الابداعات التى قدمها ترشحه لذلك وزيادة . وهنـاك أيضـا المرحوم عبد الحكيم قاسم وأعماله المنشورة لا تقل أهمية عن كل من ذكرناهم . وكما أسلفت فان

كثيرا من هؤلاء مازالوا فى طور التحقيق ، ومازالت أمامهم جهود طويلة ، وعمر مديد ان شاء الله ، وهم — حسب معرفتى بهم — من أكثر الناس حرصا على التجويد والتطور • وليس أدل على ذلك من ذلك الانتاج الأخير الذى قدموه لنا فى غضون سنوات قليلة •

وثمة ظاهرة لافتة للنظر ، وهى أن كثيرين ممن كانوا يكرسون جهودهم للابداع فى مجال القصة القصيرة قد أخذوا يتحولون شيئا فشيئا — وأخيرا بقوة — الى الرواية ، مثل أحمد الشيخ الذى صدرت له منذ الستينيات حتى الآن ست مجموعات قصصية ، وهو الآن يحاول أن يكون كاتبا روائيا ، وقد كان بالفعل بثلاثيته « الناس فى كفر عسكر » ، حيث أنى أعرف بأنه قد أتم الجزء الثالث منها ، وكان محمد جبريل أيضا من كتاب القصة القصيرة ، وقل مثل ذلك فى كثيرين غيرهما ، لدرجة أن كاتبا مثل سعيد الكفراوى — وهو أيضا من جيل الستينيات — أخذ يتجه نحو الرواية وقد علمت أن لديه رواية جاهزة • ومحمد مستجاب وهو ظاهرة قوية ومتميزة فى فن القصة القصيرة يتجه بقوة نحو الرواية •• وهلم جرا •

— جيل السبعينيات والثمانينيات :

والتوهج الذى ظهر خلال السنوات الثلاث الأخيرة عن هذا الجيل لا يقل بأية حال من الأحوال عن التوهج الذى وجدناه عند الأجيال السابقة فقد برز عدد كبير من أبناء هذا الجيل ، من قبل فى مجال القصة القصيرة والآن فى مجال الرواية • ولن نستطيع فى هذه العجالة أن نتكلم عن الجميع أو أن نعطى الجميع حقهم ومن ثم سوف نشير الى بعض الأمثلة فقط • محمد المنسى قنديل عرف قبل ذلك بمجموعاته القصصية الثلاث ، ثم قرر أخيرا أن يدخل مجال الرواية فصدرت له فى هذا العام عن دار الهلال رواية « انكسار الروح » وهى رواية فيها كثير من الرومانسية وتدل على كثير من الانكسارات التى عاناها أبناء الجيل المولود مع بدايات ثورة ٢٣ يوليو ، وهذه الرواية تدل على أن أبناء الجيل الأخير من كتاب الرواية فى مصر استطاعوا أن يستوعبوا كثيرا من نماذج القص العالمية ويفيدوا منها بشكل سلس وطبيعى ، ويقدموا اضافات مهمة الى ما أنتجته الأجيال السابقة •

أما فؤاد قنديل فمنذ أن بدأت تظهر أعماله القصصية فى أواخر السبعينيات وهو يراوح بين القصة القصيرة والرواية ، حتى لقد ظهرت له حتى الآن ست روايات على ما أذكر من بينها « شفيقة وسرها الباتع »

« السقف » ٠٠ الخ ٠ وابراهيم عبد المجيد أيضا يراوح بين انتاجه الروائى ، فبعد روايته « بيت الياسمين » التى صدرت منذ ثلاث سنوات تقريبا وأثارت اهتمام النقاد ، تصدر هذا العام روايته الخامسة أو السادسة « البلدة الأخرى » ٠

وهكذا يتوالى انتاج أبناء هذا الجيل والأجيال السابقة ٠ وان ننس لا ننسى رواية ابراهيم أصلان الأخيرة « وردية ليل » ، والتى تضاف الى روايته الأولى « مالك الحزين » ٠ وهناك أيضا سعيد سالم الكاتب السكندرى التى صدرت له أخيرا رواية عن « دار الهلال » لا أذكر عنوانها الآن ٠ وهناك أعمال كثيرة أخرى صدرت لكتاب آخرين، سواء كانت عملهم الروائى الأول أو الثانى ، ولكن الذاكرة لا تسعفنى الآن بذكر أسمائهم خاصة وأنى أكتب بعيدا عن مكتبتى فى القاهرة ٠

وكل هذا الرصيد يجعلنا نعود الى السؤالين اللذين طرحناهما على أنفسنا من قبل وهما : ١ ـ هل يمكن ان ينطوى هذا المشهد على نوع من الازدهار للفن الروائى فى مصر ؟ وما هى الآفاق المستقبلية لذلك ؟ وأعتقد أن من يراجع السطور التى كتبناها سوف يتأكد من أن الفن الروائى فى مصر حاليا يعيش لحظة ازدهار أما عن الآفاق المستقبلية فلعلنا قد لاحظنا من خلال السطور السابقة أيضا أن معظم كتاب القصة القصيرة قد تحولوا أو يتحولون الى الرواية ، ومن لم تصدر له رواية أو روايات بعد يعلن أن لديه مخطوطا روائيا أو أكثر ، ومن ثم فانى أرى أن السنوات المقبلة سوف تتمخض عن ظهور عدد كبير من الكتاب البارزين فى فن الرواية ٠

وأخيرا فانى أشكر الدكتور حمدى السكوت لأن حواره هو الذى حفزنى الى كتابة هذه المقارنة السريعة عن الفن الروائى فى مصر خلال السنوات الثلاث الأخيرة ٠

الرياض فى ٢٦ جمادى الأولى ١٤١٣ هـ

الموافق ١٩٩٢/١١/٢٠ م

الفهـــــرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٢٠٠٠/١٧٥١٩
ISBN — 977 — 01 — 7051 — ٤